شعر الرثاء في العصر الجاهلي

دراسة فنية



الشعر والشعراء

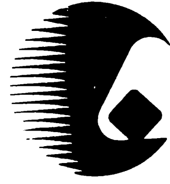
الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى

مكتبة لبنان ناشرون   الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

الشعر والشعراء

شِعرُ الرِّثَاء
في العَصرِ الجَاهِلي

دِرَاسَةٌ فَنِّيَّةٌ



الشعر والشعراء

شعر الرثاء في العصر الجاهلي

دراسة فنية

الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى

مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ١٩٩٥
١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل
زقاق البلاط - ص.ب : ١١ - ٩٢٣٢
بيروت - لبنان
وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

جميع الحقوق محفوظة : لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ١٩٩٥

رقم الإيداع ١٩٩٥/٣٣٣١

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠١٦٦-٠

غلاف : أحمد سامي

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

إهداء

إلى زوجتي

رفيقة الطريق على درب المعرفة

وملهمة الكلمة في طريق النور ...

مصطفى الشورى

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

(١)

لا يزال الشعر الجاهلي منبعاً لا ينضب للباحثين والأدباء ، يتّخذون من مادته أصولاً لدراستهم ، وإن يكن ثمة جوانبُ مهمّة فيه لم يُكشف النقابُ عنها بعد ، وتحتاج إلى من يجلو عنها صدأ الإهمال . وعندما رأيت أن أدرُسَ شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، كان يحدوني الأملُ في إضافة شيء جديد إلى ما كتب عن ذلك العصر ، وبخاصة أن معظم الدراسات التي بين أيدينا لم تتناول حتى الآن موضوع الرثاء في العصر الجاهلي بدراسة شاملـة .

والرثاء – فنيا – هو التفجُّع على الميت ، وإبداء الحزن على فراقه ، وتصوير الخسارة التي نجمت عن فقده . وتحمل الأشعارُ التي تتضمنه عادة فيضاً من العاطفة ، ودعوةً إلى التأمُّل في حقيقة الحياة ، وإن تجاوز ذلك أحياناً إلى النّواح والصُّراخ . ولقد اتخذ الشعراءُ الموتَ حافزاً إلى التعبير عن عواطفهم ، فأكثروا القولَ في هذا الضرب من الشعر ، واستطاعوا أن يصوِّروا أحزانهم فيه ، جاهدين أن يفرغوا شحناتهم فيما تفيض به طبائعهم ، لعل ذلك يكون لهم عزاء ومشاركة في المصاب .

(٢)

وعندما شرعت في التعرُّض للموضوع ، وضعت نصبَ عيني أن تشمل دراستي نظرة الشاعر إلى الدهر والكون ومشكلة البقاء والفناء ، وكيف ظهر التصوُّر الميثولوجي الجاهلي نتيجة خيال الشاعر الخصب مع توحُّده في القفار الواسعة ؛ ومن هنا شرعت أقرأ الكتب التي تُعْنى بالأسطورة والأساطير ، وفي مقدمتها كتاب ديتلف نيلسن : « التاريخ العربي القديم » ، وكتاب الدكتور جواد علي : « تاريخ العرب قبل الإسلام » ، وفيه محاولة علمية جادّة لتفسير الأسطورة عند العرب ، ومن هذه الكتب – كذلك – كتاب : « الأساطير : دراسة حضارية » لأستاذنا الدكتور أحمد كمال زكي ، وقد رأيت فيه مادة ذللت لي مجموعة من العقبات ،

وفسَّرت لي جوانبَ لم أكن وحدي قادراً على تذليلها ، والحق أنني جعلته ملجأ دائماً .

ومن الكتب التي أفدت منها أيضاً كل ما كتب عن العصر الجاهلي ، حيث أفرد كل كاتب فصلاً – طال أم قصر – عن الرثاء ، وأخص منها كتاب : « الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه » للدكتور محمد النويهي ، وكتاب : « العصر الجاهلي » للدكتور شوقي ضيف ، وكتاب : « الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه » ، للدكتور يحيى الجبوري .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على النصوص الشعرية ، التي امتلأت بها دواوين الشعراء وأمهات كتب الأدب ، أساساً ومنطلقاً في التعرُّف على طبيعة شعر الرثاء وخصائصه ودلالاته وظواهره .

(٣)

هذا ، والبحث يقع في ثلاثة أبواب . يتكون الباب الأول من فصلين : تحدثت في الفصل الأول عن الوحدة السُّلالية في الشرق الأدنى القديم ، للدلالة على أن ثمة وحدة حضارية و وحدة فكرية كانت تجمع سكان شبه الجزيرة العربية . وكشفت الدراسة عن أن سكّان هذه المنطقة كانوا يؤمنون بحتمية الموت ، إلا أن نظرتهم للبعث والحياة الأخرى لم تكن قائمة بإجماع .

وفي الفصل الثاني تحدَّثتُ عن فكرة الموت عند الجاهليين ، فتطرقت إلى الأسطورة بوجه عام ؛ لارتباطها بفكرة الموت عندهم . وفي هذه الأساطير يلعب الحيوانُ الطوطمي وبعض النجوم والكواكب أدواراً بارزة في حياة الجاهليين تنم على شدة ارتباط هؤلاء بتلك الكائنات ، ويمتلئ الموروث الجاهلي بإشارات وحكايات تؤكد ذلك . ثم تناولت الدراسةُ الأدبَ المدوَّن المتصل بفكرة الموت عندهم ، وقد اقتصر الكلامُ على مجموعة معيَّنة من الأنواع الأدبية التي كانت شائعة عند العرب ، مثل : المسجعات الكهانية ، والخطابة ، والقصص ، وبخاصة أيام العرب .



وأما الباب الثاني فيتحدث عن الموت في الشعر الجاهلي ، ويتكون من ثلاثة فصول . أولها يقف عند الحيوان في مراثي الشعراء الجاهليين ، فقد اتخذوا هذا الحيوان مثالاً للعجز عن إدراك الخلود في هذه الحياة والبقاء فيها ، وبالتالي مثالاً لحتمية الموت ، برغم قوَّته وسرعته وحذره ودفاعه عن نفسه وتمنُّعه بأعالي الجبال ، فإذا مات في قصائد الرثاء كان ذلك نوعاً

من التعزية أو ضرباً من الموعظة خلال هذه القصة التي يرويها الشاعر .

وفي الفصل الثاني أوضحت الدراسة أن الخمر برزت في شعر الرثاء كرد فعل مباشر للموت والفناء ؛ ذلك أن الجاهليين كانوا يرون الحياةَ قصيرة ، حتى لقد كانوا يتوقّعون الموت يوماً بعد يوم ؛ ولذلك عمدوا إلى أن يتمتعوا بالخمر ويغرقوا فيها أحزانهم ، ويهربوا من واقعهم المؤلم ، فلم يكن غريباً أن ينتقل بعضُ الشعراء أحياناً انتقالاً مفاجئاً من الحديث عن اللهو والتلذُّذ بالخمر إلى الحديث عن الموت وحتم وقوعه .

وفي الفصل الثالث دراسة موضوعية عن الرثاء الذي يذكر خصال المرثي الشخصية ، كالشجاعة والكرم والوفاء والشرف ، وهذا هو التأبين ، وكان يساهم فيه النساءُ والرجالُ على حدٍّ سواء ، وإن كان للمرأة الحظُّ الأكبر في هذا الباب ، وذلك لرهافة حسِّها . ثم شمل الفصلُ طائفةً من الشعراء رثوا أنفسهم قبل موتهم ، ولم يكن هؤلاء الشعراء يهتمون بإظهار حزنهم وجزعهم على فراق الدنيا ، وإنما كانوا يهتمون بإظهار صفاتهم التي ستخلِّد ذكرهم ؛ ولذلك نجدهم في رثائهم لأنفسهم يسخرون مما يصنع لهم بعد موتهم ؛ لأن كل هذه الأمور لا تفيد ولا تمنع عنهم الموت ، ومنهم أيضاً من يندم على عدم إنفاقه ماله في حياته ؛ لأنه سيتركه لمن بعده .

* * *

وأما الباب الثالث فدراسة فنية تقع في ثلاثة فصول ، أولها يتحدث عن الوحدة في المرثية ، وفيه تناولت آراءَ النقاد القدماء بالتحليل والرد عليهم ، وخلصت إلى أنه ليس عجباً أن يصدر النقادُ القدامى مثلَ تلك الأحكام على الرثاء ، فهم يقدِّرون بواعث حزنهم بمثيرات مادية غير نفسية ، وهذه مقاييس تأباها المرثية الجاهلية الأصيلة التي يظهر فيها صدقُ المعاناة وعمق الانفعال . ثم تحدثت عن الوحدة في قصيدة الرثاء ، تلك الوحدة التي يمكننا تسميتها وحدة الإحساس بوحشة الحياة وقسوتها وبالجزع من فداحة الموت وفظاعته ، وبالتالي الإحساس بالفقد وبالحزن واليأس .

والفصل الثاني تقويم أو محاولة تقويم لأسلوب الرثاء بوجه عام ، وقد أقمته على قاعدة جديدة إلى حدٍّ ما . وبتتبعنا المعجم اللُّغوي في شعر الرثاء وجدنا أن هناك ألفاظاً تتعلق بحالة الراثي ، وألفاظاً تتعلق بحالة المرثي ، وألفاظاً تدور حول البكاء والدهر والموت والقبر بجانب الدعاء . على أن متابعتنا لهذه الألفاظ إنما كانت من خلال التعبير الشعري نفسه بغضِّ

النظر عن المعاني المعجمية ، أي أن الرموز اللُّغوية لهذه الألفاظ محدودة تمامًا ، وتكتب أبعادها من خلال طريقة كل شاعر في التعبير .

ويأتي بعد ذلك الفصلُ الثالث ، وقد عقد من أجل الصورة التي هي قوام الشعر في حقيقة الأمر . وقد تحدثتُ عن الوصف من حيث هو ضرب من التصور ، يعتمد جماليات أسلوبية معينة . وقد ظهر أن الطبيعةَ كانت بوتقة اتسعت لأحزانهم ، كما كانت المسرح الذي تجري فوقه وقائع القدر ؛ ولذلك وجدنا أن قصائد الرثائيين مشحونةٌ باللمسات الواقعية التي تكسبهم خواص الوصافين .

ثم تحدثت عن الوصف الرمزي ، وهو نفسه الصورة الرمزية أو التمثيل الفني . ولا نظن أن هناك اختلافًا كبيرًا حول وجود هذا النوع من المجاز ، فقد عرَفه الجاهليون بأسماء الحكاية الوعظية أو المثل أو نحو ذلك . وكان الشعراء – شعراء الرثاء بصفة خاصة – يلجأون إلى حكايات الحيوان يستحضرون بها بعضَ حوادث الموت ومباغتات القدر . وأشرت إلى القيمة المعرفية للصورة ، وبينتُ أن الشاعر يطرح ما عنده كموجود ثقافي يتضمن فلسفة خاصة به .

ثم كان ختامُ هذا الفصل بما يُسمّى بالتصوُّر الاستعاري ، وهو مجاز يبدأ بالتشبيه وينتهي بالكناية . وفي ظني أن خيالَ الراثي القديم كان لا يفتأ يعزِّز هذه القيم الفنية بعمليات دينامية، كثير منها لم يقصد به إلا البراعة الوصفية أو التوافق الفطري في النفس البشرية المترددة بين الطبيعة وجوهر الموجودات .

وقد ظهر لي من خلال القراءات الناقدة للاستعارات والكنايات المفردة أن المؤبنين الحزانى لم يستهدفوا الإعارة بالإبداع الأسلوبي الذي قد يشمل التشبيه ومجرَّد الوصف القائم على الخيال الصوري ، وإنما استهدفوا بثَّ لواعجهم وتظليلها بمجاز كثيف .

والحمد لله من قبلُ و من بعدُ .

الدكتور مصطفى الشورى

الباب الأول
فكرة الموت في التراث الجاهلي

الفصل الأول
فلسفة الموت والحياة في الشرق الأدنى

أ - الوحدة السلالية في الشرق الأدنى القديم :

ارتباط عرب الجاهلية - في جزيرتهم - بالشعوب المجاورة لها أمرٌ لا يمكن إنكاره ، فمن ناحية ثبت تماماً أن عناصرَ منهم أسهمت في بناء حضارة نقادة الأولى جنوبي أسيوط ، وذلك قبل قيام حكم الأسرة الأولى بمصر سنة ٣٨٥٠ ق . م [١] . ومن ناحية أخرى تأكد أن التمدُّن الذي عَرَفته بابل وآشور ثم فينيقيا بساحل الشام ، إنما كان بأيدي سكان « عـربة » ، أي عرب الجزيرة ، كما يقول الفيروزبادي [٢] . وهذا هو الذي جعل الدارسين يجمعون على أن هذه المنطقة - بعد تغيُّرات مُناخية أفضت إلى اتساع رقعة الجدب فيها - أصبحت بمثابة مستودع للسكان ، متى فاض غمر إقليمي العراق والشام - ومصر أحياناً - بالنازحين منهم ، ابتداءً من منتصف القرن الرابع قبل الميلاد ، وانتهاءً بالخروج الإسلامي الكبير إلى العالم كافة في القرن السابع الميلادي ، وبين التاريخين هجرات العموريين والكنعانيين حول سنة ٢٥٠٠ ق . م ، والآراميين حول سنة ١٥٠٠ ، والأنباط الذين استقروا في سيناء سنة ٥٠٠ ق . م [٣]، وهو أيضاً الذي جعل الدارسين أنفسَهم يرون في العناصر السكانية لجـزيرة العرب - من جنوبيّها في اليمن وحضرموت وعمان ، إلى شماليّها حيث منابع دجلة والفرات - وَحْدة عِرْقية لُغوية فكرية ، اتفقوا في القرن الماضي على تسميتها بالسامية ، وقالوا فيما قالوه إنهم لا شك كانوا من نَسْل سام بن نوح .

وليس يعنينا في تقرير هذا كله إلا أن نقول بوَحْدة حضارية لدى تلك العناصر السكانية ، سواء أ كانوا في اليمن أم في نجد والحجاز أم في العراق والشام . وإذا كان الله قد قيَّض لبعض تلك العناصر من يكشف عن آثارها وكتاباتها أو حتى مخربشاتها ونقوشها على الحجر ، فبدت حضارات زاهية مُشْرِقة تنافس حضارةَ قدماء المصريين ، فليس معنى هذا أن العناصر الأخرى

لم يكن لها حضارة ؛ ومن ثم ينتفي ما يُتَّهم به عربُ الجاهلية من نقص في التفكير والتدبير ، أو ما يوسمون به من سطحية و ولَع بالقتال .

ولقد كفانا القرآن الكريم مئونةَ البحث عن « حضارة » ما في المناطق التي سكت عنها المؤرخون والأنثروبولوجيون ، فثمة حضارات عاد وثمود ثم طسم وجديس ونحوها – وذلك في العرب البائدة ممثّلي الجاهلية الأولى في عُرْف المسلمين – بجانب حضارة ظلت لدى عرب الجاهلية الثانية حيث نزل القرآن الكريم . ولو لم يكن هؤلاء العربُ في المستوى الحضاري الرفيع الذي يؤهّلهم لحمل رسالة القرآن – وقد نزل يخاطبهم بلغتهم – لما شرفوا بحمل هذه الأمانة النبيلة الرفيعة .

ويغنينا الأنثروبولوجيون – مع كل ذلك وبجانب كل ذلك – الغناء الكبير في مضمار الأساطير والمخلّفات الثقافية cultural survivals . وقد لخص جهدهم العلامة W. De Burgh في كتابه « تراث العالم القديم » ، مشيداً بوَحْدة حضارية بين الآراميين في الشمال واليمانيين في الجنوب – مع سامي كنعان في الوسط كما يقول – على أساس أنهم « أولاً بيت عربي واحد وروابطهم تبدو أشبه بروابط التيوتون في أوربا القرون المتوسطة وأوربا الحديثة .» وكان العِبْريون يأخذون أفكار هذه السُّلالات العربية ويرصدونها في التوراة ، حتى التي كانت في إطارها البابلي وإطارها الكنعاني ، على أنها بعض مخلّفاتهم الثقافية (٤) .

ولقد انتهى المحقّقون إلى أكثر من هذه النتيجة ، انتهوا إلى أن سكان عربة الأولى هم « أساس » الفكر « السامي » بوجه عام ، وما وُجِد في التوراة على أنه من مخلّفات البابليين – كقصة الخليقة و واقعة الطوفان – هو حَلْقة من حَلْقات الحضارة الأم ، ليس فحسب في اليمن وتهامة والأحساء – وهي مناطق خصيب – وإنما أيضاً في قلب نجد الصحراوية الجبلية حيث سمي سكّانُها بالآرامية . و « آرام » عند علماء السامية تعني الجبال ، وبعض مؤرّخي العرب ينسبون شعوبَ العرب البائدة إلى « إرم » ، وأما ول ديورانت فيقرّر أنه منذ حضارة سومر – وهي أول حضارة عُرِفت في العراق – كان النفوذ الآرامي أو العموري قائماً بقيم ثقافية ومادية مختلِفَة ، وأنه استمر بعد تأسيس بابل الأولى ممثلاً في عناصر عربية من الجبل – أي آرامية – ومشكلاً خطراً دفع البابليين إلى لعنهم بوصفهم « عمورو » أو « عريبي » (٥) .

ب – وَحْدة الفكر في الشرق الأدنى القديم :

ولعل الاعتقادَ الديني هو أهم مكوِّن من مكوِّنات الحضارة في شبه الجزيرة العربية ، وقد عبّر

عنه بمجموعة من اللغات وقفنا علماء الساميات على اشتراكها في أصول ومجموعة صفات كثيرة ، ومن جملة ما حفظته تلك اللغاتُ المشتركة في الأصول ومجموعة الصفات التي تكشف عن عوالم متقاربة ، لعل سبتينو موسكاتي صور أهمها بقوله : « وهناك آلهة تشترك في عدة شعوب سامية – يقصد الشعوب القديمة – في الجزيرة ، ولكن ليس من المؤكد الرجوع بها إلى المرحلة الأولى للدين السامي ... وأشكال الطقوس المستعملة بين الساميين – حتى بعد إقامتهم بين شعوب مستقرة – تنم غالباً عن أصولهم البدوية . مثال ذلك أن عيد الفِصْح العِبْري الذي صار بقيام المسيح من القبر أهم عيد مسيحي (عيد القيامة) يميزه ذبح حمل قرباناً وأكل الخبز دون خمير ، وهما خصلتان ترجعان إلى ظروف الحياة في البادية ، حيث فرض التنقُّل الدائم أكل الخبز دون خمير ، كما أن الحمل يرمز إلى ما كان يفعله الرعاة من تقديم باكورة ما تلد قطعانهم قرابين للآلهة .» (٦)

إن الدين العربيّ القديم هو الخُطْوة السابقة للدين البابلي والآشوري المعقّد ، كما أن ذلك الدين العربي القديم هو الذي مهّد لهذا التطور التاريخي للدين العبري ، مع حرصه على الاحتفاظ بدين الآباء ؛ دين الصحراء البُدائي ، الذي دان به آباء الشعب وأجداده الأولون (٧) .

واختار موسكاتي من بين أشهر الآلهة التي عَرَفَتها الشعوب «السامية» ، أي سواء من سكن في أقصى الشمال عند منابع دجلة والفرات ، أو من سكن في الجنوب أو من توسط ، « إيل أو إل » . ولعله في الأصل إله السماء ، و « بعل » السيد إله المطر المخصب ، وعشتروت نجم الصباح أو الزهرة ، التي اعتبرت فيما بعد الأرض الأم في الشرق الأدنى ، هذا بجانب الشمس والقمر (٨) . لكن الدراسات الإثنولوجية تقدِّم حالة دينية معقَّدة بعض الشيء ، تشترك فيها شعوب هذا الشرق بما فيها سكان مصر . وقد نبَّهنا بلوتارك إلى أن إيزيس الإلهة المصرية هي نفسها عشتروت أو عشتر الجنوبية ، وسميت إيستار بالأكادية ، وعبادتها – كما يقول كريمر – انتشرت شمالي الجزيرة وأطلق عليها «إنانا» ، أي ملكة السماء ، علماً بأن إيزيس سميت بالإلهة الأم ، كما سميت إلهة السماء (٩) .

وما يندرج تحت العقيدة ، أو ما يتصل بها من شعائر ومراسم وطقوس وأدعية وحكايات وأناشيد ، وما يجري هذا المجرى – هو المحصلة التي يمكن اعتمادُها في تفسير فكرة الموت « الواحدة » لدى شعوب الشرق الأدنى القديم ، بل لعله المحصلة التي لا بدَّ أن تقدر في أي تقويم حضاري للمنطقة ، فبقدر ما كان يعنى بعشتر أو عشتروت – وهي كوكب الزُّهرة –

باعتبارها إلهة الخصب والحب واللذة عن الشماليين ، رأى الباحثون أن الجانب الآخر من الحياة – وهو الموت – يقتضي الاهتمام بأرشكيجل أختها ، من حيث إنها إلهة العالم السفلي، مناط الظلام والوَحْدة والأحزان والفقد .

وبمقدورنا على أية حال أن نتعمَّق فكرةَ الشرق الأدنى القديم عن العالم السفليّ ، إذا قارناه بما تُحدِّثنا به أساطيرُ الإغريق والمصريين القدماء عن الموت ورحلة الموتى الجنائزية ، بكل ما يسبقها من شعائر وتأبينات قوامها نَدْب الميت والبكاء عليه . وفي التوراة يحكي حزقيال أن الرب جاء به « إلى مدخل باب بيت الرب الذي من جهة الشمال ، وإذا هناك نسوة جالسات يبكين على تموز .» (١٠) ، وهذا يبين لنا الارتباط العميق بين ممارسة الحياة بأسلوب تموز المتحرِّر من كل قيد ، والبكاء عليه في حالة فقده المعادل لفقد أي عزيز لدى الإنسان والمعروف – على أية حال – أن طقوس البكاء على الإله تموز – الذي ذكرنا أنه يشبه أوزيريس – ظلت إلى وقت متأخِّر تمارس عند معبد أورشليم ، وظل الناسُ – حتى أيام حزقيال – يعتقدون أن إله الخصب الآثم بقي ينزل إلى « أرلو » أي العالم السفلي كل خريف فيذبل النبات ؛ ومن ثم يبكون عليه إلى أن يخرج إلى سطح البحر مع مقدم الربيع .

وتموز هذا يظهر في ملحمة جلجامش البابلية مع عشتر ، إذ يغضب جلجامش من تهتك عشتر مع غيره ، فيقول لها : « إن تموز حبيب شبابك كتب (على الناس) بكاءه عاماً بعد عام .» ولهذا كان يبكيه معظم سكان الشرق الأدنى وبخاصة في الشمال ، وتحتفظ السجلات بالمراثي التي كان ينشدها أهلُ الرافدين عند نزول تموز إلى عالم الموتى ، وفيها ينادونه بـ « يا ولدي » على نحو ما تندب الأم ابنها الفقيد (١١) .

وبالمناسبة أذكر مردك – الذي ارتبط مصيرُه بمصير بابل في الحرب والسلام والحياة والموتِ – فقد شاء ، أو شاءت الأساطيرُ أن تجعله قادراً على الموت الذي لا يقدر عليه أحدٌ ، حتى جلجامش العظيم . ومنذ الألف الثاني قبل الميلاد صار المعوَّذ بين الآلهة ، وأحيا بتعويذته الطاهرة الآلهة الموتى ، وأهلك بتعويذته الطاهرة الأشرار جميعاً (١٢) ، غير أنه هزم كملك على بابل . وعلى لسان إرميا النبي نقرأ في التوراة : « أسمِعوا لا تُخْفوا . قولوا أُخِذَتْ بابِلُ . خَزِيَ بِيلُ . انسحق مَرُودَخُ .» (١٣) ، أي مردك الذي تنازل له الإله الأكبر إنليل عن الملك ، والذي تردد اسمُه كمصلح عظيم في قانون حمورابي الشهير .

ويعني هذا – ومثله وارد في الإثبات الأول – أن الموت كان مجرَّد غياب ، ولكنه واقع لا

محالة ، ويمكن أن يصدَّ عنه بعض الأحياء إلى حين بطقوس وتعاويذ معينة - منها تعاويذ مردك الذي أشرف على جميع طقوس إنليل بنفسه - كما يمكن أن يحتال عليه بتحقيق فكرة الخلود أو الشباب الدائم [١٤] ، ولا بأس إذا أعيد إلى الحياة من اختطفته يدُ المنون .

وكلٌّ هذا وارد بصورة أو بأخرى في الشِّعر الجاهلي بوجه عام ، وفي شعر الرثاء منه بوجه خاص . وبعرضنا لهذا الشعر نرى أن الذين بقوا في صحرائهم وقُراهم البعيدة عن الرافدين ومأرب لم يتصوَّروا - كما لم يتصور البابليون - أن الموت غايةً تنتهي عندها الحياة وتنعدم انعداماً مطلَقاً ، بدليل أن من يُغتال ولا يثأر له ذووه ، تظهر هامةٌ حيث لُحِدَ ، وتصيح : اسقوني ! [١٥] قال مغلس الفقعَسي :

وَإنَّ أخاكُمْ - قَدْ عَلِمْت مَكانَهُ   بِسفحِ قبَا - تَسْفي عَلَيْهِ الأعَاصِرُ
لَـــهُ هامَـــةٌ إذا اللّيْـــلُ جَنَّهـــا   بني عامِرٍ هَـلْ لِلْهلالِـيِّ ثائِـــرُ ؟

وقال أبو دؤاد الإيادي [١٦] :

سُلِّطَ الْمَوْتُ وَالْمَنونُ عَلَيْهِم   فَلَهُمْ في صَدَى الْمَقابِرِ هَامُ

وقال شاعر لابنه يوصيه أن يثأر له إن قُتل ؛ حتى لا تناديه هامته بالسُّقيا ؛ لأن أي عطش إنما هو بأبيه لا بالهامة ، وإهمال الثأر مصيبة كبرى يبيض منها الرأس :

وَلا تَزْقُـوَنْ لِـي هامـةٌ فَـوْقَ مَرْحَـبِ   فَإنَّ زُقاءَ الهامِ لِلْمَرْءِ عائِـــبُ
تُنادي : ألا اسْقُوني ، وكُلُّ صَدًى بِهِ   وَتِلْكَ الّتي تَبْيَضُّ مِنْها الذَّوائِبُ

وقال ذو الإصْبَع العَدْواني مهدِّداً ابنَ عمه المبغض له [١٧] :

يَا عَمْرُو إلا تَدَعْ شَتْمي وَمَنْقِصَتي   أضْرِبْكَ حَيْثُ تَقولُ الهامَةُ اسْقُوني

ولقد طوّر البابليون هذه الفكرة - بعيداً عن الهامة - مقرِّين بأن الموت هو « انقسام الكائن الحي إلى جزئين وانفصال أحدهما عن الآخر ، وهما الجسد والروح ؛ إذ تنحدر الروحُ بعد وضع الجسم في القبر إلى عالم الأرواح - وهو العالم الأسفل - وتعيش هناك إلى الأبد ، حيث لا قيامة ولا رجعة عندهم . ومع هذا الانفصال بين الجسم والروح فتبقى بعض الصلة بين الاثنين ... من عالم الأرواح .» [١٨]

وتتعدل هذه النظرةُ في عصر قريب من ظهور الإسلام عند الحنيفيين العرب وبعض أهل

الكتاب من يهود ونَصارَى ، فتتأكد فكرةُ البعث على نحو ما ، في حين تدلُّ التوراة على اتفاق أصحابها مع البابليين في أنه لا بعث ولا نشور ، ومن ثمَّ لا حساب ولا عقاب . والنص التوراتي يشبه تماماً النصَّ البابليَّ في أن العِقابَ زمنيٌّ في الدنيا كآلام المرض وفقد المال وتسلط الأعداء ، أما بعد الموت فيذهب الإنسان إلى دار الأموات « وفي الظلام يذهب ، واسمه يُغَطّى بالظلام .» (١٩) وقد سمت التوراة العالم السفليَّ البابلي بـ « الهاوية التي إذا ذهب إليها الإنسان لا يصعد .» (٢٠)

ومع ذلك ظهر قُبيل ظهور المسيح بعض فرق يهودية كالسامريين والفرنسيين ، تؤمن بالقيامة وبالعقاب وبالملائكة . ويلاحظ أنه كان لدى المكابيين إيمان كامل بمجازات تقع في حياة أخرى بعد قيامة الموتى (٢١) ، في حين ظلت فكرةُ الخلود عند قدماء المصريين ملتصقة بالجزاء الأخْروِيِّ ، حيث تحاكَم النفس – بعد الموت – في حضرة الآلهة والقضاة ، وتوزن هي وأعمالها . ومن ثم ابتكر المصريون القدماءُ فنَّ التحنيط ؛ بُغْيَةَ الإبقاء على كمال الجسد بعد انفصال الروح عنه :

« كان المصريون القدماء يؤمنون بأن لكل شخص روحاً غير مرئية تأخذ شكلَ طائر وتمثل على شكل طائر برأس إنسان ، وتسمى « با » ، وكانت « البا » مع « خت » تكونان الفرد، وكلاهما يوجد بالولادة . وتكتمل الشخصيةُ بعنصر ثالث هو الـ « كا » وهو البديل ، وهو في نظر المصريين يأتي إلى الوجود في اللحظة التي يولد فيها الإنسان . والفرد يذهب إلى الـ « كا » الخاصة به فيما بعد الحياة (وهو اصطلاح للموت) ، و الـ « كا » لا تفنى في السماء وهي تحرس الميت وتحميه فيما بعد الحياة . فحين يموت المرء ويرقد جسده في القبر تذهب الـ « با » إلى العالم الآخر وترتبط بالـ «كا» ، ولكي يُحافَظ على هذه الصلة بين الـ « با » والـ « كا » في العالم الكائن وراء القبر كان يُصَرّ على الاحتفاظ بالجسد دون أن يَبْلَى ؛ ومن هنا جاء التحنيطُ بغية الإبقاء على كمال الجسد بعد انفصال الروح .» (٢٢)

أما فكرة البعث عند العرب ومعرفتهم لليوم الآخر فالأدلة عليها كثيرة، فقد ورد ذِكْرٌ يوم الحساب ويوم القيامة والحشر في شعر الشعراء قبل ظهور الإسلام ، مما دعا بعض الباحثين للشك في كل شعر جاهلي ورد فيه ذكرٌ للبعث ، حتى ليقول الدكتور حسين نصار تعليقاً على بيت عبيد بن الأبرص (٢٣) :

أَنْتَ الْمَليكُ عَلَيْهِمُ وَهُمُ الْعَبيدُ إلى القِيامَهْ

إنه يشك في صحة هذا البيت لورود ذكر القيامة فيه على أساس أنها من الأفكار الإسلامية، ويقول الدكتور شوقي ضيف عن « عبيد » في بيته السابق : « ومن أين له بمعرفة هذا اليوم الذي جاء في القرآن الكريم وهو جاهلي ؟» (٢٤)

وليس هذا هو البيت الوحيد الذي يعرض فيه عبيد بن الأبرص لذكر الآخرة ، فقد ذكرها في أبيات تحدَّث فيها عن الموت قائلاً : إن من يحلم بالخلود في هذه الحياة خيرٌ له أن يصحوَ من حلمه وأن يعدَّ نفسَه لحياة أخرى غير هذه الحياة (٢٥) :

فَمَنْ لَمْ يَمُتْ في الْيَوْمِ لا بُدَّ أَنَّـهُ ... سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ الْمَنِيَّةِ مِنْ غَدِ

فَقُلْ لِلَّذي يَبْغي خِلافَ الَّذي مَضى ... تَهَيَّأْ لأخْرى مِثْلِها فَكَأَنْ قَدِ

ويقول زهير بن أبي سُلْمى (٢٦) :

فَلا تَكْتُمَنَّ اللهَ ما في نُفُوسِكُمْ ... لِيَخْفَى وَمَهْما يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

يُؤَخَّرْ فَيوضَعُ في كِتابٍ فَيُدَّخَرْ ... لِيَوْمِ الْحِسابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

ويقول لبيد في رثائه للنعمان بن المنذر إن الناس جميعاً سيعرضون على الله يوم القيامة (٢٧) :

وَكُلُّ امْرِئٍ يَوْماً سَيَعْلَـمُ سَعْيَـهُ ... إذا كشفَتْ عِنْدَ الإلَهِ المحاصِلُ

وَأَمْسٍ كَأَحْلامِ النِّيامِ نَعيمُهُمْ ... وَأَيُّ نَعيـمٍ خِلْتَـهُ لا يُزايِـلُ

والحقيقة أن إنكار معرفة بعض العرب لليوم الآخر إنكارٌ لا دليلَ عليه ، بل إن طائفة من الأدلة تؤكد أن كثيراً من العرب كانوا على معرفة بهذا اليوم ، ومما يؤكد ذلك أن اليوم الآخر ليس من الأفكار الإسلامية ، ولكنه من أسس الإيمان في كل الديانات السماوية ، وحتى في الديانة المصرية القديمة . أما في ديانتي إبراهيم وموسى فقد قال تعالى في كتابه الكريم : ﴿ وَالآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَى . إنَّ هَذا لَفي الصُّحُفِ الأولَى . صُحُفِ إبْراهيمَ وَموسى .﴾ (٢٨)

وبالرغم من أن التوراة – كما سبق أن أشرت – تدلُّ على أنه لا بعث ولا نشور ، ومن ثم لا حِساب ولا عِقاب ، إلا أنه كانت هناك بعضُ الفِرق اليهودية تؤمن بالقيامة والبعث ، كالسامريين والفريسيين (٢٩) والقرآن الكريم يخبر أن مِن اليهود في جزيرة العرب مَنْ كان يؤمن بوجود الجنة : ﴿ وَقالوا لَنْ يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إلا مَنْ كانَ هوداً أَوْ نَصارى تِلْكَ أمانِيُّهُمْ قُلْ هاتوا بُرْهانَكُمْ إنْ كُنْتُمْ صادِقين .﴾ (٣٠)

أما النَّصرانية فإنها تؤمن بالقيامة والجنة والنار ، وكثير من آيات الأناجيل وأعمال الرُّسُل تشير إلى ذلك [٣١]

وهكذا نخلص إلى أن معرفة بعض العرب باليوم الآخر وما فيه من بعث وحشر وحساب أمرٌ ثابت ، سواء أ كانت معرفةُ العرب له من إرْثِ أبيهم إبراهيم ، أم انتقلت إليهم من اليهودية والنصرانية ؛ لذلك انعكس الإيمانُ باليوم الآخر إلى تعبير في الشعر الجاهلي ، غير أن ذلك التعبيرَ لم يكن من التفصيل والدقَّة على نحو ما نجد في الدِّيانات السماوية .

لقد كان الذين يؤمنون بالبعث مِن العرب يتصوَّرونه رحلةً طويلة شاقة ، مثل رحلاتهم الطويلة في الصحارى ، يتطلب راحة قوية تحملهم إلى حيث يحشر الناس ؛ لذلك كانوا يحرصون على وجود هذه الراحلة بجانب قبورهم ليمتطوها عندما يبعثون . قال محمد بن حبيب : « وكان الرجل إذا مات عمدوا إلى راحلته التي ركبها فيوقفونها على قبره ، معكوسة الرأس إلى يديها ، ملفوفة الرأس ، فلا تُعْلف ولا تسقى حتى تموت ليركبها إذا خرج من قبره .» [٣٢] ، وهذه الناقة كانت تسمَّى « البَلِيَّة » أو « الرذيَّة» [٣٣] .

وفكرة الانتقال إلى الحياة الأخرى بوسيلة من الوسائل قديمة عريقة ، وُجِدت عند بعض الشعوب القديمة ، ولكنها اختلفت باختلاف البيئة التي يعيش فيها الشعب . فوسيلة الانتقال عند الشعوب التي تعيش على ضفاف الأنهار وشواطئ البحار ، غير وسيلة الأعرابي في صحرائــه ؛ لذلك نجد أن قدماءَ المصريين كانوا يتصوَّرون هذه الرحلة مِلاحة في بحر الأبدية ، تتطلب سفينة متينة التركيب ذات أشرعة وأمراس ، ليعبروا عليها إلى عالم الأبدية « إن الإله صاحب الأجزاء الألف – يعني السفينة – قد ولد ، وأمراسه قد شدَّت ، وسكانه قد هيئ وإني أقطع خشب الإله التي أبني بها السفينة من أولها إلى آخرها ، وهي التي أصعد بها إلى السماء .» [٣٤] ؛ ولهذا كانوا يضعون في توابيت الموتى تعاويذَ سحرية « الغرض منها إعداد سفينة للمتوفَّى يمكنه العبورُ بها إلى عالم الآخرة .» [٣٥]

وعلى هذا النحو نجد الفكرةَ نفسَها عند العرب مع اختلاف ما اقتضته طبيعةُ البيئة ، وفي الشعر الجاهلي نجد حريبة بن الأشيم الفقعي يوصي ابنه بأن يعدَّ له – بعد موته – بعيراً قويا ليركبه عندما يحشر الناس ، فإذا لم ينفذ الابنُ تلك الوَصاة ، فإن أباه سيحشَر على قدميه ، وفي ذلك من العذاب ما فيه . يقول حريبة [٣٦] :

يا سَعْدُ إمَّا أهْلَكَنَّ فإنَّني أوصيكَ إنَّ أخَا الوَصاةِ الأقْرَبُ
لا تَتْرُكَنَّ أبَاكَ يَعْثِرُ راجِلاً في الْحَشْرِ يُصْرَعُ لِلْيَدَيْنِ وَ يَنْكُبُ
وَاحْمِلْ أبَاكَ عَلى بَعيرٍ صالحٍ وَتقي الْخَطيئَةَ إنَّ ذَلِكَ أصْوَبُ

وبالوصية نفسها يوصي عمر بن زيد ابنه بأن يترك على قبره ناقته ليركبها مع الناس في الحشر فيقول [٣٧] :

أ بُنَيَّ زَوِّدْني إذا فارَقْتَني في الْقَبْرِ راحِلَةً بِرَحْلٍ فاتِرِ
لِلْبَعْثِ أرْكَبُها إذا قيلَ اظْعَنُوا مُسْتَوْثِقينَ مَعًا لِحَشْرِ الحاشِرِ

وانظر إلى كلمة « اظعنوا » فإنها تدل على مغادرة القبر والتوجُّه إلى الحشر .

وإذا كان مِن الشعراء الجاهليين مَنْ آمن بأن وراء هذه الحياة حياة أخرى فيها حشر وحساب ، فإن بعضاً منهم لم يكن يؤمن بذلك ، ولعلنا نلاحظ أن إنكار هؤلاء للآخرة لم يظهر ويعلُ صوته إلا بعد أن جاء الإسلام ، واصطرع مع الوثنية ، فبرز الإنكار . والشعر الجاهلي الذي أنكر فيه قائلوه البعث والحشر لا يدلُّ على أن هؤلاء الشعراءَ كانوا يجهلون الفكرة ، وإنما يدلُّ على أنهم كانوا يعرفونها ولكنهم ينكرون ، والقرآن الكريم واضحُ الدلالة على ذلك . يقول تعالى [٣٨] : ﴿ وَقالَ الَّذينَ كَفَروا أ ئذا كُنّا تُراباً وَآباؤُنا أ ئِنّا لَمُخْرَجونَ . لَقَدْ وُعِدْنا هَذا نَحْنُ وَآباؤنا مِنْ قَبْلُ إنْ هَذا إلا أساطيرُ الأوَّلين .﴾ ويقول الطبري شارحاً الآيتين [٣٩] : « يقول تعالى ذكره : وَقالَ الَّذينَ كَفَروا أ ئِنّا لَمُخْرَجون من قبورنا أحياء كهيئتنا من بعد مماتنا بعد أن كنا فيها تراباً قد بلينا (لَقَدْ وُعِدْنا هَذا نَحْنُ وَآباؤُنا مِنْ قَبْلُ) يقول : لقد وعدَنا هذا من قبل محمد واعدون ، وَعَدوا ذلك آباءنا فلم نر لذلك حقيقة ولم نتبين لذلك صحّة .» ويقول الإمام ابن كثير [٤٠] : ﴿ لَقَدْ وُعِدْنا هَذا نَحْنُ وَآباؤُنا مِنْ قَبْلُ ﴾ ، أي ما زلنا نسمع بهذا نحن وآباؤنا ولا نرى له حقيقة ولا وقوعاً . فالجاهليون كانوا – إذاً – على عِلم بأن ثمة حياة بعد الموت ، توارثوا ذلك عن آبائهم وأجدادهم ، ولكنهم رفضوا أن يصدِّقوا أن ذلك كائن ؛ لأنه لم يقم لديهم دليلٌ عليه ؛ ومن هنا جاء إنكارُهم للبعث والحياة الأخرى ، والقضية قضية مَعْرِفة وإنكار ، لا قضية جَهْل .

إن أشهرَ بيت جاء في شعر جاهلي في إنكار البعث ما رواه ابن هشام عن أبي عبيدة من شعر شدّاد بن أوس بن عبد شمس في رِثاء قتلى المشركين ببَدْر [٤١] :

يُخَبِّرُنا الرَّسولُ بِأنْ سَنَحْيـا وَكَيْفَ حَياةُ أصْداءٍ وَهَامِ ؟

أ نُتْرَكُ أنْ تَرُدَّ الموت عَنِّي وَتُحْيِيني إذا بَلِيَتْ عِظامـي ؟

ويسخر عبد الله الزِّبَعْرَى – قبل إسلامه – من فكرة البعث والنشور ويراها مثل حديث خرافة (٤٢) :

حَياةٌ ثُمَّ مَوْتٌ ثُمَّ نَشْرٌ حَديثُ خُرافَةٍ يا أمَّ عَمْرو

جـ – حتمية الموت :

ليس محض صُدْفة أن يأتي البحتري في حماسته على ذِكْر طائفة من الشعراء الجاهليين الذين يتحدَّثون عن الموت ، وهو أمرٌ يعكس نظرةَ الجاهليين فيه ، وآراءهم حوله . لقد وقف الجاهليُّ عند الموت ، وفكَّر فيه وتأمَّله ، وانتهى إلى أن الموتَ حقيقةٌ محتومة ، ومشرع لا بد من وروده ، طال العمر أم قصر ، كما أن الموتَ انقطاعٌ لهذه السلسلة المتَّصلة من الأيام والليالي التي تسمَّى الحياة ، ولهذا سمي الموت « المنون » (٤٣) . ولفظة الموت تعني الهمود وانقطاع الحركة وتوقُّف النشاط ، وتئول الدلالة الوضعية للكلمة إلى السكون ، وكل ما سكن فقد مات (٤٤) .

والذي لا شكَّ فيه أن الشعرَ الجاهليَّ حفلَ بأبيات حزينة ، تكمن فيها مظاهرُ الطيرة ، وينبعث منها التشاؤم ، « فالدهر عندهم سريع التغير ، متقلِّب الأحوال ، والحياة قاسية عسيرة وسطَ طبيعة صحراوية جافة ، حيث المطر الشحيح ، والمرعى القليل في بعض المناطق ؛ ولذا قامت نظرةُ الجاهلي على العلم بيقين الموت والفناء ... واعتقد أن وجودَه محصورٌ في عالمه المحدود ، وأحس إحساسًا مخيفًا بالموت وحتم وقوعه .» (٤٥) ، فخطره ماثل في كل أيامهم وأحداثهم . يقول الشاعر توبة بن المضرس (٤٦) :

رأتْ إخْوَتي بَعْدَ التَّوافي تَفَرَّقُوا فَلَمْ يَبْقَ إلا واحِـدٌ مِنْهُـمُ فَـرْدُ

تَقَسَّمَهُمْ رَيْبُ المَنُـونِ كَأَنَّمـا عَلى الدَّهْرِ فيهمْ أنْ يُفَرِّقَهُمْ عَهْدُ

فالدهر يفرق بين الإخوة ، والمنون تأتي عليهم ، فتبدل الائتلافُ فراقًا ، والتلاقي بُعْدًا ، وتوبة متفجِّع متحسِّر يصحو على حقيقة مرعِبَة ، ويطل على واقع مخيف . يقول جذل بن أشمط (٤٧) :

لا يَنْفَعُ الهارِبَ الفِرارُ مِنَ الْـ مَوْتِ إذا ما تَقارَبَ الأجَـلُ
تَعْدُو المَنايا عَلى أسامَةَ في الْـ خِيسِ عَلَيْهِ الطَّرْفاءُ وَالأسَلُ

ويرى الشاعر الجاهليُّ أن الإنسان لا حيلةَ له في الموت ، يسرع إليه وهو مدجَّج بالسلاح ، فارس مغوار ، غير مكترث بعزّته ومنعَته . وفي أبيات أخرى لجذل بن أشمط ، نقرأ مخاطباً أمامـة (٤٨) :

أ أمامَ إنَّ الدَّهْرَ أهْلَكَ صَرْفُهُ إرمًا وَعادا
وَاحْتَطَّ دُؤاداً وَأخْرَجَ مِنْ مَساكِنِها إيادا
وَسَما فَأدْرَكَ أسْعَدَ الْخَيْراتِ قَدْ جَمَعَ الْعَتادا
فاحْتَطَّهُ وَالدَّهْرُ يُعْقِبُ بَعْدَ صالِحَةٍ فَسادا

لقد طوى الردى أممًا كثيرة ، فبادت وأصبحت أثراً بعد عين ، وانتهت إرم وعاد وإياد ، والدهر يغيِّر ويبدل ، فبعد أن رفلت تلك الأمُ في النعيم ، وذاقت حلاوةَ الأيام ، جاء الموتُ فأفسد كلَّ صالح ، وأزال كلَّ نعيم ، وليست الأمُ هي التي أدركها الفناءُ ، وإنما ساداتها من أمثال دؤاد وأسعد الخيرات وغيرهما . ويقول شاعر من عبد القيس (٤٩) :

أ لَمْ تَرَ أنَّ الدَّهْرَ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ وَأنَّ الْفَتى يَسْعَى بِحَبْلَيْهِ عَانِيـا
يَروحُ وَيَغْدُو وَالْمَنِيَّةُ قَصْدُهُ وَلا بُدَّ يَوْمًا أنْ يُلاقي الدَّواهِيا

إنها حتمية الموت ، والدهر إن كان سرمديا ، يبدو قصيراً في حق الإنسان ، فمهما تمتدّ سنواته لا يعدو أن يكون يومًا أطلَّ بنهار مشمِس ، تعقبه ليلةٌ قمراء أو ظَلْماء . والإنسان آناءَ الليل وأطراف النهار يذهب ويأتي ، يَدْأب ويجِدّ ، يروح ويغدو ، والمنية تترصَّده وترقبه ، فلا بدَّ من لِقاء الموت ومواجهته . والداهية عندهم الموت ، فلا بد يومًا أن يلاقي الإنسان هذه الداهية، وإزاء هذا المعتقد المرعب نجد الناس ضُروبًا وأصنافًا . يقول الجَمَّالُ بن المعلي العبدي (٥٠) :

لا النَّائِباتُ لِهَذا الدَّهْرِ تَقْطَعُنـي وَالصَّبْرُ مِنّي عَلى ما نابَني خُلُقُ
إنَّ الْكَريمَ صَبُورٌ كَيْفَما انْصَرَفَتْ بِهِ الصُّرُوفُ إذا ما أفْلَقَ الْفَـرِقُ

فالصبر خُلُق الكرام عند الملِمّات والشدائد ، والكريم لا يستكين لنائبات الزمان ولا تهزمه النوازل ، فهو يتسلَّح بالصبر ، ويواجه الأمر . ولذا كان على الجاهليين أن يصبروا أمام هَوْل

الموت ، وفجيعة الأهل ، ونزول الكارثة. والشاعر مسعود بن سلامة يرى أن لا فائدةَ من اللوم والعتاب [٥١]:

أَقِلّي عَلَيَّ اللَّوْمَ إنّي صائِـــــرٌ إلى جَدَثٍ تَسْفي عَلَيْهِ الأعاصِرُ
أَ لَمْ تَعْلَمي أنْ قَدْ تَرَحَّلَ إخْوَتي جَميعاً وَإخْواني الَّذينَ أعاشِـــرُ
إذا سارَ مَنْ خَلْفَ الفَتَى وَأمامَـهُ وَأوحِشَ مِنْ حُدَّاثِهِ فَهْوَ سائِـــرُ

إنها صورة أخرى تتتابع مع سائر الصور في فلسفة الموت والحياة عند الجاهليين . فالمرء يرقب إخوانه وأقرانه ، وعندما يجد أن الجميع قد ساروا وخلفوه ، يتأكد أنه وراءهم سيمضي ، أو سيقضي نَحْبَهُ بعدهم لتأتي حياة القبر ، تعصف به الأعاصير ، وتذروهُ الرِّياحُ . وفي هذه الأبيات يتردد ذِكْرُ القبر والحداث والمسامرين . وصورة القبر هذه تتردد عند يزيد بن الخذاق الذي رثى نفسه قبل غيره [٥٢] :

وَأَرْسَلُوا فِتْيَةً مِنْ خَيْرِهِمْ حَسَبَاً لِيُسْنِدُوا في ضَرِيحِ التّرْبِ أطْباقي

يرسل الناس عند الموت أكرم الفتيان ، ليريحوا جثمان الميت ويهيلوا عليه أطباق الثرى . فالقبر إلى جانب الموت أمرٌ ماثل وقائم ، يواجهه الفتى الجاهليُّ والكهل الجاهلي . ويمضي المرء مخلفاً أموالَهُ للوارثين ، وتاركاً أولاده وكلَّ ما له في الحياة [٥٣] :

هَوِّنْ عَلَيْكَ وَلا تُولعْ بِإشْفاقِ وَإنَّما مالُنا لِلْوارِثِ البَاقي

ولنسمع إلى أسامة بن ربيعة وهو يقول [٥٤] :

الدَّهْرُ يَوْمان ، لَيْلٌ لا خَفاءَ بِهِ وَذُو حُجُول يَرى أَقْرانَهُ جُدُدا
لا يَبْلَيانِ وَيَبْلَى مـا سَواءَهُمـا مِنْ قَبْلِنا أفْنَيَا الأمْوالَ وَالْوَلَدا

ليل ونهار كما ذكرنا ، الليل يمضي و وراءه النهار حاملاً المسرَّة والضياء ، فلا يتطرق البِلى للنهار أو الليل ، وإنما ذلك يصيب غيرهما . إن فناءَ المال والولد ظاهرٌ بائن ، فأية حقيقة مفزعة أن يبلى الإنسان وينتهي ؟ فالجاهليون كانوا على يقين بحتمية الموت ، وأنه لا مفرٌّ منه . يقول ثعلبة بن عمرو [٥٥] :

وَلَوْ كُنْتُ في غُمْدانَ يَحْرُسُ بابَهُ أراجِيلُ أحْبُوشٍ وَأسْوَدُ آلِفُ
إذاً لأتَتْني حَيْثُ كُنْتُ مَنِيَّتـــي يَخُبُّ بِها هادٍ لإثْرِيَ قائِـفُ
أ مِنْ حَذَرٍ آتي المَهالِكَ سَـــادِراً وأيَّةُ أرْضٍ لَيْسَ فيها مَتالِفُ

إنه يذكرنا بقوله تعالى : ﴿ أَيْنَما تَكونوا يُدْرِكْكُمُ المَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ في بُروجٍ مُشَيَّدَة ﴾ (٥٦) ، فالموت يصل إليه حتى لو كان في حصن غمدان الذي دأب على حراسته حشود الأحباش ، ثم أين هي الأرض التي لا موت فيها ؟ إن كل شيء إلى زوال ، وقد صدق علقمة عندما قال (٥٧) :

وَكُلُّ حِصْنٍ وَإِنْ طالَتْ سَلامَتُهُ   عَلَى دَعائِمِهِ لا بُدَّ مَهْدومُ

أدرك الجاهلي إذاً أن الموت محتوم ، أو قَدَر لا مفرّ منه ولا مهرب ؛ لأنه النهاية التي تؤول إليها الحياة والأحياء . يقول عمرو بن كلثوم ملخصاً رأيه ورأي الجاهليين (٥٨) :

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنا المنايا   مُقَدَّرَةً لنا وَمُقَدَّرِينا

وأما طرفة بن العبد فيصور هذه الحتمية تصويراً جميلاً عندما يشبه المرء في هذه الحياة بدابّة أرخي لها الحبل لترعى ، فإذا أرادها صاحبها ، شدَّ إليه الحبل ، فتركت مرعاها الخصيب وانقادت مُذْعِنَة صاغرة لا تملك رفضاً (٥٩) :

لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوْتَ ما أَخْطَأَ الْفَتَى   لَكَالطِّوَل المُرْخَى وَثِنْيَاهُ بِاليَــدِ

متى مَا يَشَأْ يَوْماً يَقُدْهُ لِحَتْفِـــهِ   وَمَنْ يَكُ في حَبْلِ المنيَّةِ يَنْقَدِ

ويبدو أن الإحساس بهذه الحتمية هوَّن على كثير من العرب اقتحام المخاطر ومنازلة الشدائد . يقول عنترة (٦٠) :

وَعَرَفْتُ أَنَّ مَنِيَّتي إِنْ تَأْتِني   لا يُنْجِيني مِنْها الفِرارُ الأَسْرَعُ

فَصبرْتُ عَارِفَة لِذَلِكَ حُرَّة   تَرْسُو إِذَا نَفْسُ الْجَبانِ تَطَلَّــعُ

ويرد سلامة بن جندل على ابنته التي حاولت أن تثنيه عن ولوج المخاطر ، خوفاً عليه وعليها ، بأن الموت أمرٌ لا مفرّ منه ، فإن استطاعت أن تمنع عنه الموت فلتفعل ، وإنْ لم تستطع فلتتركه يواجه مصيره في شجاعة (٦١) :

تَقولُ ابْنَتي إِنَّ انْطِلاقَكَ واحِداً   إلى الروع يَوْماً تارِكي لا أَبَا لِيا

دَعينا مِنَ الإشْفاقِ أَوْ قَدِّمي لَنا   مِنَ الْحَدَثانِ وَالمَنِيَّـــةِ واقِيــا

وقد وصل الشاعر الجاهلي إلى هذه النتيجة بعد تأملٍ فيمن حوله ، وقد رأى الملوك والعظماء الذين كانت في أيديهم كلُّ أسباب الحياة – فضلاً عن تقديسهم وتأليههم ، كما

سنرى في الفصل الثاني – يعجزون عن حماية أنفسهم من الموت ، فكيف به وهو الذي لا يملك ما ملكوا . يقول لبيد في رثاء النعمان بن المنذر متفكراً في حياة ملوك وحكماء كانوا قبله في هذه الحياة ، ثم عَدَتْ عليهم عوادي الدهر فراحوا (٦٢) :

لَهُ المُلْكُ في ضَاحي مَعَدٍّ وَأسْلَمَتْ إلَيْهِ العِبادُ كُلُّها ما يُحاوِلُ
إذا مَسَّ أسْآرَ الطيورِ صَفَتْ لَهُ مُشَعْشَعَة مِمّا تُعَتِّقُ بابِلُ
وَيَوْمَ أجازَتْ قُلَّةَ الحَزْنِ مِنْهُمُ مَواكِبُ تَعْلُو ذا حُسى وقنابِلُ
حَقائِبُهُمْ راحٌ عَتيقٌ ودَرْمَكٌ ورَيْطٌ وَفائُوريَّةٌ وسَلاسِلُ
وَغَسّانُ ذَلَّتْ يَوْمَ جِلَّقَ ذِلَّةً بِسَيِّدِها والأرْيَحيُّ الْمَنازِلُ
رَعَى خَرَزاتِ المُلكِ عِشْرينَ حِجَّةً وَعِشْرينَ ، حَتّى فادَ والشَّيْبُ شامِلُ
فَبادُوا فَما أمْسَى عَلى الأرْضِ مِنْهُمُ لَعَمْرُكَ إلاّ أنْ نُخَبِّرَ سائِلُ
وأمْسى كَأحْلامِ النِّيامِ نَعيمُهُمْ وَأي نَعيمٍ خِلْتَهُ لا يُزايِلُ

وينظر الأسود بن يعْفُر في حياة الملوك الذين تخيروا أجمل البقاع وأطيبها فشيدوا القصور ، وثمروا الجنان ، ثم راحوا وتركوها طلولاً دوارس ، تتناوح فيها الأعاصير ، ثم يصل بعد هذا التأمّل إلى أن آخر كل ما يسمّى نعيماً فناء وهلاك (٦٣) :

ماذا أؤَمِّلُ بَعْدَ آل مُحَرِّق (٦٤) تَرَكوا مَنازِلَهم وبعدَ إيادِ
أهْلِ الخَوَرْنَقِ وَالسَّديرِ وَبارِقٍ وَالقَصْرِ ذي الشُّرُفاتِ مِنْ سِنْدادِ
أرْضاً تَخَيَّرَها لِدارِ أبيهِمُ كَعْبُ بنُ مامَةَ وابنُ أمِّ دُؤادِ
جَرَتِ الرِّياحُ عَلى مكان دِيارِهِمْ فَكَأنَّما كانوا عَلى ميعادِ
ولَقَدْ غَنُوا فيها بأنْعَمِ عيشَةٍ في ظِلِّ مُلْكٍ ثابِتِ الأوْتادِ
نَزَلوا بأنْقرَةٍ يَسيلُ عَلَيْهِمُ ماءُ الفُراتِ يَجيءُ مِنْ أطْوادِ
أيْنَ الّذينَ بَنَوْا فَطالَ بِناؤُهُمْ وَتَمَتَّعوا بِالأهْلِ وَالأوْلادِ
فإذا النَّعيمُ وَكُلُّ ما يُلْهَى بِهِ يَوْماً يَصيرُ إلى بِلًى وَنَفادِ

على أن الشاعر الجاهلي لم يقصر تأمله على حياة الإنسان وحدَه ، بل تأمل كذلك حياة

الحيوان الذي يشاركه المعيشة في صحرائه ووديانه ، ولفت نظره حياةُ البقرة الوحشية الوادعة ، ترعى في واديها المعشِب الخصيب ، يترصدها الموتُ من وراء نِبال الصائد وكلابه . يقول قيس ابن عيزارة الهذلي (٦٥) :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثَانِهِ بَقَرٌ بِناصِفَةِ الْجِواءِ رُكودُ
ظَلَّتْ بِبَلْقَعَةٍ وَخَبْتٍ سَمْلَقٍ فيهِ يَكونُ مَبيتُها وَتَـرُودُ
حتَّى إذا أَشِبَّ لَها أُغَيْبِرُ نابِلٍ يُغري ضوارٍ خَلْفَها ويَصيدُ
في كُلِّ مُعْتَرَكٍ تُغادِرُ خلْفَها زَرْقاءَ دامِيَةَ الْيَدَيْنِ تميـدُ
يَوْماً أَرادَ لَها المَليكُ نَفادَها وَنفادَها بَعْدَ السَّلامِ يُريـدُ

وينظر المرقش الأكبر إلى حياة الوعل فيراه في حصن من شامخات الجبال ، لا يستطيع الصائدون الوصول إليه ، ومع ذلك تخترقه المنايا (٦٦) :

لَوْ كانَ حَيٌّ ناجِياً لَنجَا مِنْ يَوْمِهِ المُزَلَّمُ الأَعْصَمْ
في باذِخاتٍ مِنْ عَمايَةَ أَوْ يَرْفَعُهُ دونَ السَّماءِ خِيَمْ
مِنْ دونِهِ بَيْضُ الأَنُوقِ وَفَوْ قَهُ طَويلُ المَنْكِبَيْنِ أَشَمْ
يَرْقَاهُ حَيْثُ شاءَ مِنْهُ وَإِمْـ مَا تُنْسِهِ مَنِيَّـةٌ يَهْـرَمْ
فَغَالَهُ رَيْبُ الْحَوادِثِ حَتْـ ـتَى زَلَّ عَنْ أَرْيَادِهِ فَحُطِمْ

وامتد نظرُ الجاهلي إلى الكون يتأمل كواكبه وسياراته ، فرأى أنها لا تدوم على حال ، واستوقف نظره القمر الذي يولد صغيراً لا يكاد يرى ، ثم ينمو ويكبر ، حتى إذا بلغ تمامه عاد مثلما بدأ ، أ لا يشبه الإنسانَ في دورة الحياة من الميلاد إلى الممات ؟ يقول حسان السعدي (٦٧) :

وَمَهْما تَكُنْ رَيْبُ الْمَنُونِ فَإِنَّني أَرَى قَمَرَ اللَّيْلِ المُعَذَّبَ كالْفَتَى
يَهِلُّ صَغيراً ثُمَّ يَعْظُمُ ضَوْؤُهُ وَصورَتُهُ حتَّى إذا ما هُو اسْتَوَى
تَقارَبَ يَخْبُو ضَوْؤُهُ وَشُعاعُهُ ويمصح حَتَّى يُسْتَتر فَما يُرَى
كَذَلِكَ زيْد الْمَرءِ ثُمَّ انْتِقاصه وَتَكْرارُهُ في إِثْرِهِ بَعْدَ ما مَضَى

تلك هي الأسباب الظاهرة التي استمد منها الشاعرُ رأيه في الموت ، فالإنسان والحيوان

والجماد تتلاقى كلُّها عند نهاية واحدة ومصير محتوم .

ومن نتائج هذه الحتَمية أن شاع نوعٌ من الجبرية العميقة في نفوس كثير من الجاهليين ، وهي جبرية تكل كل شيء إلى القدر . قال ابن قتيبة : « روى عبد الله بن محمد بن أسماء عن جُوَيْرية قال : كنت عند قتادَة فسئل عن القَدَر فقال : ما زالت العرب تُثْبت القدر في الجاهلية والإسلام .» [٦٨] وقد كان العرب يفهمون القدر على أنه القوة التي تتصرف في الإنسان ، فلا تترك له مجالاً للاختيار . يقول أوس بن حجر في رثاء فضالة بن كلدة الأسدي: إن القدر الذي ذهب بفضالة قد هزه هزًّا عنيفاً [٦٩] :

لَعَمْرُك ما قَدَر أودى بِمَصْرَعِهِ   لَقَدْ أخَلَّ بعرشي أيَّ إخْلالِ

وعندما يجزع الأسود بن يعفر على فقد « مالك » إنما يفعل ذلك تنفيساً عما يلاقيه من لواعج الحزن ؛ لأنه يعلم أن الجزع لا ينفع ولا يمنع من حدوث القدر [٧٠] :

فَيا لَهْفَ نَفْسِي عَلى مالِكٍ   وَهَلْ يَمْنَعُ اللَّهْفَ ذُو القَدَرِ

أما لبيد فإنه يوطِّن نفسه على تقبُّل المصائب والأحداث ولا ينحي على القدر باللوم [٧١] :

وَلا أقولُ إذا ما أزمةٌ أزمتْ   يا وَيْحَ نَفْسي مِمّا أحْدَثَ الْقَدَر

وعاصم بن القرية عندما شهد عجز الطبيب عن علاج ابنه أدرك أن القدر نافذ لا محالة [٧٢] :

وَداوَيْتَهُ مِمّا بِهِ مِنْ مجَنَّةٍ   دمُ بن كُهالٍ وَالنِّطاسِيّ وَاقِفُ
وَقَلَّدتُهُ دَهْرًا تَميمَةَ جَدِّهِ   وَلَيْسَ لِشَيْءٍ كادَهُ الله صَارِفُ

وعلى هذا النحو وصل الشعراء بالجبرية إلى ذروتها ، وبخاصة في وقوفهم أمام الموت . يقول عنترة [٧٣] :

يا عَبْلُ أيْنَ مِنَ الْمَنِيَّةِ مَهْرَبي   إنْ كانَ رَبّي في السَّماءِ قَضاها

وما دام لا مهرب من المنية فخيرٌ له أن يموت في ساحة الوَغَى [٧٤] :

فَاقْنَي حَياءَكِ لا أبا لَكِ وَاعْلَمي   أنّي امْرُؤٌ سَأمُوتُ إنْ لَمْ أقْتَلِ

ويختلف رأيهم في القدر عن رأيهم في الدهر ، فإذا كانوا قد رضوا بالقدر مُسْتَسْلِمين له ، فإنهم ثاروا على الدهر ؛ لأنه – كما بدا لهم – السببُ المباشر فيما يحل بهم من كوارث

ومِحَن ، بل الدهر هو هذا الزمن الذي يشكّله تعاقب الليل والنهار ، وفي ذلك يقول أبو ذؤيب الهذلي (٧٥):

هَلِ الدَّهْرُ إلا لَيْلَة وَنَهارُها   وَإلا طُلوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيارُها

ولما كان الزمن يلد الصروف أو المصائب ؛ لذلك سمّوا المصائبَ التي تلم بهم « نبات الدهر » ، ثم أسندوا إليه كل ما يكرهون . يقول المسجاح ابن سباع الضبي (٧٦) :

وَأَفْناني – وَمَا يَفْنَى – نَهارٌ   وَلَيْلٌ كُلَّما يَمْضي يَعُودُ
وَشَهْرٌ مُسْتَهل بَعْـدَ شَهْـــرٍ   وَحَوْلٌ بَعْدَهُ حَوْلٌ جَديدُ

ويشتكي الحارث بن حِلِّزة من الدهر الذي أفنى خيرة قومه ، وذهب بالمال والولد (٧٧) :

مَنْ حَاكِمٌ بَيْني وَبَيْنَ الدَّهْـ   ـرِ مالَ عَلَيَّ عَمْدا
أوْدَى بسادَتِنـــا وَقَـــدْ   تَرَكُوا لَنا حلقاً وَجُرْدَا
وَلَقَــدْ رَأَيْـــتُ مَعَاشِــــراً   قَدْ ثَمَّرُوا مَالاً وَ ولدا
فَهُمـــو ذُبـــابٌ حائِـــرٌ   لا تَسْمَعُ الآذَانُ رَعْدا

ومن نتائج الإحساس بحتمية الفناء والموت ، التهافت على لذات الحياة ومتعها كما كان يفهمها الشاعر الجاهلي . فما دام الموتُ يترصده في كل خُطْوة ، وما دامت الحياة ستنتهي إلى رمس مُظْلِم في بَرِّيَّة مقفِرة ، فليتزود منها ما استطاع ، ليغرق نفسه في لذائذها ومباهجها ، فقد لا تتاح له هناك حياة مثل هذه الحياة ، على ما فيها من شظف وخشونة . يقول طرفة (٧٨) :

فَذَرْني أرَوِّي هامَتي في حَياتِها   مَخافَةَ شُرْبٍ في المَماتِ مُصَـــرَّدِ
كَريمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فـي حَياتِـهِ   سَتَعْلَمُ إنْ مُتْنا غداً أيُّنا الصَّدِي (٧٩)

وامرؤ القيس يدعو نفسه للتمتع بالخمر والنساء قبل أن يدركه الفناء فيقول (٨٠) :

تَمَتَّعْ مِـــنَ الدُّنْيـــا فَإنَّـــكَ فَـانِ   مِنَ النَّشَواتِ وَالنِّساءِ الْحِسان
مِنَ البيضِ كَالآرامِ وَالأدْمِ كالدُّمَى   حَوَاصِنُها والمُبْرِقَاتُ الرَّوانــي

ومما يناقض موقف اللذة السابق ، نزوع بعض الشعراء في الجاهلية إلى الزهد في هذه الحياة ؛ لأنها لا تستحق أن يولع الإنسانُ بها ، ويشقي نفسه في جمع الأموال واكتناز

الثـروات ، فهو سيترك كل هذا لمن بعده . قال يزيـد بن خذاق ، مصوراً رحلته إلى القبر تصويراً دقيقاً ، منتهياً بالنصح الخالص ، يسوقه إلى الناس أن لا يسرفوا في حبِّ الدنيا والتهالك عليها ؛ لأنهم سيتركونها لمن بعدهم (٨١) :

هَلْ لِلْفَتى مِنْ بَناتِ الدَّهْرِ مِنْ واقِ ... أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمامِ المَوْتِ مِنْ راقِ
قَدْ رَجَّلوني وَما بالشَّعْرِ مِنْ شَعَثٍ ... وَأَلْبَسُوني ثِيَابًـا غَيْـرَ أَخْـلاقِ
وَرَفَعوني وَقالـوا : أَيُّمـا رَجُـلٍ ... وَأَدْرَجوني كَأَنّـي طَيُّ مِخْـراقِ
وَأَرْسَلوا فِتْيَةً مِنْ خَيْرِهِمْ حَسَبًـا ... لِيُسْنِدُوا في ضَرِيـحِ التّربِ أَطْباقي
وَقَسَّموا المالَ وَارْفَضَّتْ عَوائِدُهُمْ ... وَقال قائِلُهُـمْ : مـاتَ ابـنُ خَذّاقِ
هَوِّنْ عَلَيْكَ وَلا تُولَعْ بِإِشْفـاقِ ... فَإِنَّمـا مالُنـا لِلْـوارِثِ الْباقـي

وقد شاع بين بعض الشعراء الجاهليين إحساسٌ بعدم جدوى التفاؤل والتشاؤم بالحيوان أو الطير لأن ذلك لن يغير من المقدور شيئاً . يقول الحارث بن حلزة (٨٢) :

يَا أَيُّها المُزْمِـعُ ثـمَّ انْثَنـى ... لا يُثْنِيكَ الحازي وَلا الشّاحِجُ
وَلا قَعيـدٌ أَعْضَـبٌ قَرْنُـهُ ... هاجَ لَهُ مِـنْ مَرْتَـعٍ هائِـجُ
بَيْنا الْفَتَى يَسْعَى وَيَسْعَى لَـهُ ... تاحَ لَهُ مِنْ أَمْـرِهِ خالِـجُ
يَتْرُكُ مـا رقـح مِـنْ عَيْشِـهِ ... يَعْبَثُ فيـهِ هَمَـجٌ هامِـجُ

ويقف طرفة بن العبد الموقف نفسه فيقول (٨٣) :

لَعَمْري لَقَدْ ماتَ عواطِسُ جَمَّةً ... وَمَرَّ قُبَيْلَ الصُّبْحِ ظَبْيٌ مُصَمَّـعُ
وَعَجْزاءُ دَفَّتْ بِالْجَنـاحِ كَأَنَّهـا ... مَعَ الصُّبْحِ شَيْخٌ في بِجادٍ مُقَنَّعُ
فَلَنْ تَمْنَعي رِزْقًا لِعَبْدٍ يُريـدُهُ ... وَهَلْ يعدوَنْ بُؤساك ما يَتَوَقَّعُ

الفصل الثاني
فكرة الموت عند الجاهليين

أ - الأسطورة بوجه عام :

عرفنا في الفصل الأول من هذا البحث أن العرب كانوا على علم تام بالمخلّفات الثقافية التي تحدّث عن طرف منها دي بورغ De Burgh ، وذلك في معرض حديثه عن البابليين والكنعانيين وغيرهم من سكان منطقة الشرق الأدنى . ولم يكن هذا الباحث وحدَه من وقف هذه الوقفة ، فقد شاركه كثيرون ممن اشتغلوا بالساميات من ناحية ، وممن اهتموا بالإثنولوجيا في نطاق عِلْم الإنسان بمعناه الواسع من ناحية ثانية . ودلت دراساتُ المستشرقين أمثال جولدتسيهر على أن ما سجّلته المخربشات والنقوش والمعابد القديمة - وقد بقي منها بعضُ أنقاضها حتى اليوم ، وبخاصة في اليمن والبتراء - ينم على حياة خصبة . واستقطبت أساطيرهم وحكاياتهم الخرافية ، أو ما عُرِف منها حتى الآن ، كثيراً مما ظهر عند جيرانهم المحيطين بهم . وبرز بعض ذلك في شعرهم وفي بعض نثرهم على ما كشفت عنه دراسة الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه « الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة » ، الأمر الذي قد يدفع بالمرء إلى افتراض أن هؤلاء في هجراتهم التي نوّهنا بها أسهموا في تشكيل « فكر » العموريين والبابليين والكنعانيين على أساس أن البدو - في عرف الأنثروبولوجيين والمؤرخين - هم أساس الحضارات الشابة البازغة .

والأمر - على أية حال - لا يحتاج إلى كل هذا العناء لنقول إنه كانت هناك حياة أسطورية عند العرب ، وكانت هذه الحياة خصبة ، إلا أنها ظهرت باهتة عقب ظهور الإسلام في الجزيرة . وقيل في تفسير ذلك إن الدين الجديد في محاربته للوثنية دفع حامليه إلى نقضها وإهمالها . وما أفلت منها - وهو قليل - تمثل في بعض المعتقدات التي اعتنقوها قديماً منذ رحلتي الطوطمية totemism والحياتية animism ثم الشمانية (وساطة الأرواح) shamanism والفتيشية fetishism . وقد وقف عند هذا بالتفصيل جواد علي [1]، كما ظهرت بدرجات متفاوتة في « مروج الذهب » للمسعودي ، و « الحيوان » للجاحظ ، و « الأغاني » لأبي

الفرج ، و مقدمات الموسوعات التاريخية كلها كالكامل والمبتدأ ، ثم في كتاب حديث للألوسي[٢] ، بالإضافة إلى كتاب « التيجان » و « أخبار ملوك اليمن » و « إكليل » الهمداني.

ويبدو من تصفُّح هذه الأثبات أن الوثنية الممثلة في عبادة الأصنام كان لها طقوس حياة وموت ، وأن عبادة الكواكب انتشرت وشهر منها « الثالوث المقدس » ، أي القمر ، وسُمّي هبل ، أي السيد والبعل ، والشمس التي سُمِّيَت باللات مذكر إيل ، والزُّهرة التي ذكرنا أنها عشتار أو عشتروت ، وذكرت باسم عثتر عند اليمانيين .

وكان للإلهة « مناة » ، أي القدر ، نفوذٌ في مكة ، وعبدتها هُذيل ، و وكّل إليها مصيرُ الأحياء ، كما قدست « اللات » باسم « الربة » و « السيدة » في الطائف ، وقرنها هيرودوت بالإلهة « أورانيا » (Orania) في اليونان واعتبرت أم الآلهة ، ثم كانت العُزّى التي تقابل كوكب ڤينوس في السماء[٣] .

وكان الكهنة وسَدَنَة المعابد قد ظفروا بدرجة عالية من القداسة ، ومن بين هؤلاء الكهنة كان بعضُ ملوك العرب وبعض شعرائهم أيضاً . ومعروف أن الشعر الجاهلي – ككل شعر آخر – قد ارتبطت نشأته بالدين، مع التسليم بأنه وجد بعض حوافزه في أسباب المتعة التي اعتاد العربيُّ القديم أن يجدها في الصوت والإيقاع والرقص[٤] .

وتحكي الأخبارُ عن كُهّان العرب ، أصحاب السجعات الغامضة ، أنهم كانوا قد ارتفعوا إلى مستوى الألوهية فشكلت الفتيشية ؛ لأن الشمانية مأخوذة من « شمن » ، ومعناها الكاهن كشق وسطيح وزُهير بن جناب الكلبي ، في مرحلة ما قبل ظهور الإسلام بقليل . ومما يروى هنا أن كاهن بني أسد كان يخاطب الناسَ في يوم حجر بقوله : « يا عبادي » ، وجاءت بكر بكاهن اسمه عمرو بن قيس جعلته رئيساً لها في يوم الزورين[٥] ، وسمي هذا اليوم بذلك لأن تميماً أتت فيه بجملين صغيرين وجلّلتهما على أنهما إلاهان لها يقابلان عمرو بن قيس . وفي هذا أنشد الشاعر :

كانَتْ تَميمٌ مَعْشَراً ذَوي كَرَمْ
ما جَبُنوا وَلا تَوَلّوا مِنْ أَمَمْ
إذا ما امْتَطَتْ ضَبَّةُ أعْجازَ النَّعَمْ
فَلَمْ تَدَعْ سَاقا لَها وَلا قَدَمْ

جاءوا بِزَوْرَيهِمْ وَجِئْنا بِالأَصَمْ
شَيْخ لَنا مِنْ عَهْدِ عــادٍ وَ إِرَمْ
يَضْرِبُ بِالسَّيْفِ إِذا الرُّمْحُ انْفَصَمْ

ويقول الدكتور أحمد كمال زكي إنه قد ترتب على هذا أمران « أولهما أن الكاهن كان متى مات أقيم له حِمًى مُقَدَّس . ويروى أنه لما مات عامر بن الطفيل – وقد عاش متكهناً – جعل أهله حمى لقبره ، وثانيهما أن أحيطت الناقة بتقديس ورهبة ، ولا يمكن أن نفهمَ عملية الإفناء التي تمت أيام البَسوس إلا في ضوء ذلك . فثمة ناقة وفصيلها وامرأة ، وهُنَّ جميعاً ممن يتشاءم به . وتنتهي أحداث اليوم بسقوط مُهَلْهِل بن ربيعة تحت أخفاف بعيــر .» (٦)

وكان للكاهن مكانةٌ بين الناس لا تقل عن مكانة الملك ، وهي لفظة استعملها الآراميون « كاهنا » Kaheno ، والعبريون Kohen ، وربما قابلتها لدى الجاهليين كلمة « حازي » ، التي تشبهها في العبرية كلمة (٧) Haza ، وهي ألفاظٌ تدور كثيراً في أيام العرب ، بل إن يوم الكلاب الثاني يتضمن عدّة من الكهان ، بعضهم قتل في هذا اليوم ، وتهكم به أحد الشعراء (٨) :

لما رَأَيْت الأَمْر مَخْلوجَـةً أكرهت فيهِ خرصاً مارِنـــا
قُلْتُ لَهُ خُذْها فَإِنّي امْرُؤٌ يَعْرِفُ رُمْحي الرَّجُلَ الكاهِنا

قال أبو عبيدة : « يريد عمرو بن الجعيد ، وكان كاهِناً ، وهو أحد بني عامر بن الديل ، ولم يزل ذلك في ولده .» ، ثم يستمر أبو عبيدة في الحديث عن الكهان وبعض علامات قداستهم ، فيقول : « إن الناس سمعوا في زمانهم مناديا ينادي في الليل ، وذلك قبل مبعث النبي ﷺ : خير أهل الأرض رِبابْ الشنى ، وبحيرا الراهب ، وآخر لم يأت بعد ، وكان لا يموت أحدٌ من الرباب إلا رأوا على قبره طشا ، أي مطراً ضعيفاً .» وقالت نائحة ترثيه (٩) :

أشابَ قَذالَ الرَّأْسِ مَصْرَعُ سَيِّدٍ وَفارِسُ هبّودٍ أشابَ النَّواصِيا

وظاهرة المطر الضعيف هذه تعيد إلى الأذهان معاني الرثاء الكثيرة حول الدعاء لقبر الميت بالسُّقيا ، كالذي رثي به ربيعة بن مكدم في يوم الكديد :

لا يَبْعَدَنَّ رَبيعَةُ بْنُ مكَدَّمٍ وَسَقَى الْغَوادِيَ قَبْرَهُ بِذَنُوبِ

وهذا يفسِّر لنا كلَّ الظواهر الشعرية القادمة من مأثورات دينية ، وعزاها الباحثون اليوم إلى حاجة البدوي إلى الماء . وشاعرهم القديم يرد على ذلك بقوله :

سَقَى الأَرْضَ ذاتَ الطّولِ وَالْعرْضِ مُثْجِمٌ أَصَمُّ الرَّحَى واهِي الْعُرَى دائِمُ الْقَطْرِ
وَما فِيَّ سُقْيا الأَرْض لَكِنْ تُرْبَةً أَضَلَّكَ في أَحْشائِها مُلْحِدُ القَبْرِ

وهي من أبيات قالها الهدم بن امرئ القيس بن الحارث على قبر عمرو بن الدوسي (١٠) .

أما الحازي ، فهو الذي تكهَّن بحرب داحس والغبراء قبل وقوعها ، عندما أطل بوجهه على القوم ، وهما يتباريان فقال : وقع الشرُّ بين ابني بغيض (١١) .

ويتمتع كاهنُ القبيلة بصفات الرئيس ، وهو الذي يشير على القوم ناصحاً في حروبهم وسلمهم ، بعد أن يستطلع الغيب عن طريق رئيسه أو تابعه ، كالذي جرى يوم « اليمامة » و « جبلة » و « الكلاب الثاني » . وقد تكون للقبيلة كاهنةٌ مثل « رقاش » (١٢) ، التي كانوا يتيمَّنون بها في غاراتهم وغزواتهم ، وزرقاء اليمامة وزبراء كاهنة بني رئام التي كانت تنذرهم بالغارة (١٣) . ولا تقتصر وظيفةُ الكاهن على التنبؤ واستطلاع الغيب، بل هو طبيبهم أيضاً (١٤) .

والرئيس قد يكون كاهناً أيضاً ، وقد لا يكون ، ومع ذلك فهو يقدَّس ، وقد ذكرنا أن عامر بن الطفيل كان متكهناً ، وبعد أن مات جُعِل لقبره حِمى (١٥) . وإننا لنعرف أن الحمى لا يكون إلا للآلهة . ولقد كانت هناك طائفةٌ كبيرة من الآلهة الخاصة ، تحمي بعض الأماكن والقبائل ، بل الأسر أيضاً ، ويشار إليها غالباً بالإله « بعل » . ويقول بعضُ المستشرقين إن هذه الآلهة جميعاً من التراث القومي ؛ إذ يبدو أن بعضَها أخذ من الشعوب المجاورة (١٦) ، فارتبطت لفظة « بعل » بذلك الموضع ، فتكون حمى ذلك الإله ، فيقال : « بعل الموضع الفلاني » (١٧) ، أي صاحب ومالك وربّ الموضع الفلاني . والحِمى ، في حقيقته ، مساحة متَّسعة من الأرض يكون في وسطها الإله أو المعبود ، ثم يكون فوقه المعبد أو البيت ، كالذي بنته غطفان يضاهون به بيت قريش (١٨) . ومن تقاليد العرب أن الحِمى إذا دخلته ناقةٌ أو فرس أو ماشية صارت مِلْكاً للإله ، وقيل إن الحمى لا يهاج له طيره ولا يُرْهب آمنه ، ومن لاذ به احتمى (١٩) .

والسيد المقتول يبعد « القلت » أي الهلاك عن الأولاد الصغار ، إذا خطت المرأة « المقلات » ، أي التي لا يعيش لها ولد ، سبع خطوات فوق جثمانه . قال بشر بن أبي خازن (٢٠) :

تَظَلُّ مَقاليتُ النِّساءِ يَطَأْنَهُ يَقُلْنَ ألا يُلْقَى عَلى الْمَرْءِ مِئْزَرُ

وأبرز مثل لرئيس متكهِّن مقدَّس ، يطل علينا من يوم «ذات الأثل» (٢١) هو صخر بن عمرو ابن الشريد ، حيث يلوح وجههُ مشرقًا جميلاً من بين أكداس القصائد الطوال التي خلَّدته بها أختُهُ الخنساء ، والتي هي نفسها تُعَدُّ قصيدة رثاء ممتدَّة من العصر الجاهلي إلى بداية الإسلام . ولم تكن الخنساء لتبكي في صخر صفات البشر الفانين ؛ لأنه في نظرها ليس مجرَّد رجل قُتِل في يوم ذات الأثل ، لكن طبيعة الموت تختلف (٢٢) :

لا بُدَّ مِنْ مِيتَةٍ في صَرْفِها غِيَرٌ والدَّهْرُ في صَرْفِهِ حَوْلٌ وأطْوارُ

فهي شديدة الجزع عليه وكل ألم الدنيا مجتمع في العينين ، وهذا قادم من تقديسها له . وكان صخر قد وعدها في حياته ، أنه مقيم معها ، وأنه موجود ، حتى لو نقله الموت ، وحجبه عن الأنظار :

أ جارَتَنا إنَّ الْحُتُوفَ تَنُوبُ عَلى النّاسِ كُلَّ المخْطِئين تُصيبُ

أ جارَتَنا إنْ تَسْأليني فَإنَّني مُقيمٌ لَعَمْري ما أَقَامَ عَسيبُ

فهو خالد مثل جبل عسيب ، وهي إن سألته أجاب ؛ ولأجل ذلك فهي تخاطبه (٢٣) :

في جَوْفِ رَمْسٍ مُقيم قَدْ تَضَمَّنَهُ في رَمْسِهِ مُقْمَطِرّاتٌ وأحْجارُ

طَلْقُ الْيَدَيْنِ لِفِعْلِ الْخَيْرِ ذُو فَجَرٍ ضَخْمُ الدَّسيعَةِ بالخَيْراتِ أمَّارُ

وليس غريباً أن يتحدث صخر عن نفسه مثل هذا الحديث الذي يضفي على شخصه هذا الجلال وتلك الهيبة ، فقد كان في حياته يتكهَّن . وإذا علمنا أن مِن بين هذه الأسرة مَنْ كان يقال له : ذو التاج ، وكان بنو سليم توَّجوه وأمَّروه عليهم – تأكد لنا أن هذه الأسرة كانت تقدَّس من لَدُن العرب في الجاهلية (٢٤) .

وأما عبادة الملوك – في زي الكهانة والملوكية أو في زي الملوكية فقط – فإنه لا جدالَ فيها ، فضلاً عن أنها استمرار لعبادة الملوك عند البابليين وغيرهم من سكان الشمال العربي ، وقد ظهرت في مأثورات الجاهليين الشعرية والنثرية على حد سواء ، وآخر نموذج لها المحرق عمرو بن هند . وكانت عدةٌ من العرب تؤمن بأن قتل الملوك ضربٌ من التحريم (التابو taboo) ، وأن من يُقْتَل منهم فإن دمه يشفي الكلبى والمخبولين . قال المتلمِّس :

وَمِنَ الدَّارِميينَ الّذينَ دِماؤهُمْ شِفَاءٌ مِن الدّاءِ المَجَنَّةِ والخبْلِ

ويتبرأ جابر بن حُنَيٍّ من فترة التابو هذه ويفتخر بأن قومه يقدرون على قتل الملوك الآلهة :

نُعَاطِي المُلوكَ الْحَقَّ ما قَصَدُوا بِنا وَلَيْسَ عَلَيْنا قَتْلُهُمْ بِمُحَرَّمِ (٢٥)

على أن مسألة تأليه الملوك ، إلى جانب إشاعة قتلهم ، وما يعقب ذلك من أحداث ، تعد أكثر الصورة الشعرية دوراناً في « الأيام » ، حتى إننا وقعنا لها على أن الفكرَ العربيَّ لم يكن حبيسَ أرضه و وليد عُزْلة بدوية صحراوية مجدِبة ، بل العكس هو الصحيح ، فقد كانوا مع الفكر العالمي فاعلين ومنفَعِلين ، يتعاملون معه بطريقة تؤكِّد التواصلَ المستمر .

ولم تمكِّنا المصادرُ ، مع ذلك ، من استخلاص صورة أولية عن شعائر الملك ، ومراسم تنصيبه أو طقوس عزله وإنهاء ملكه ، وحتى قتله و وضع نهاية طبيعية أو غير طبيعية له ؛ كي يحلَّ محله الأقلُّ سنا والأقوى بِنْية والأكثر نشاطاً . وهذه الصفات ، إن صحَّت ، يترتَّب عليها في معتقدات شعوب كثيرة ، إحلالُ الملك القادر على إيصال الدعوات إلى جهاتها المباشرة أو تلبية الطَّلبات على الوجه التام ، وتنحية الملك الشيخ ، الذي يعجز عن تلبية الدعوات والابتهالات . ويعلِّل العلماءُ ذلك بأن الملكَ الذي أدركه الهرم لم تعد في روحه القوَّةُ الكافية على دَفْع الأذى عن شعبه أو عباده ، فيُقْتَل لتنتقل روحه في أوج قوَّتها إلى روح من هو أشد بأساً منه . وأما قتلُ بعضهم – وهم شباب – فمردُّه إلى طقوسهم القاضية بتحديد فترة لكل ملك ، إذا جاوزها ضعف تأثيرُه وإن كان قوي البدن (٢٦)، حتى إن مرجليوث عدَّ الآلهة المنتشرة بكثرة في أنساب القبائل داخل بلاد العرب أجداداً لملوك ، كالذي في آلهة بلاد الإغريق (٢٧) .

وقرر فريزر « أن الألوهية في تلك الأيام ، لم تكن تحيط بالملك على أنها صورة لفظية جوفاء ، وإنما كانت تعبيراً عن اعتقاد راسخ متين ؛ فقد كان الملوك يقدَّسون في كثير من الأحيان ، ليس فقط بصفتهم رجال دين أو كَهَنَة ، أو كوُسَطاء بين العبد والربِّ ، بل أيضاً باعتبارهم ، هم أنفسهم ، آلهةً وأرباباً ، قادرين على أن يمنحوا أتباعَهم وعبادَهم تلك البركاتِ التي كان يظن أنها تجاوز طاقة البشر الـفانين ، والتي لم يكن في استطاعة الناس الحصول عليها إلا بالصلاة أو التضحية ، يقدِّمونها للكائنات القدسية التي لا تنالها الأبصار ؛ ومن هنا كان الناس كثيراً ما يتوقَّعون من ملوكهم أن يرسلوا عليهم المطر وضوء الشمس في الموسم المناسب .» (٢٨) ؛ لذلك عندما يسقط المطر ، مثلاً ، على خِلاف رغبته ، أو حين تشتد حرارةُ الشمس ، يطلق الملكُ السهامَ على السماء عقاباً لها على عصيان أمره (٢٩) .

ومهما يكن ، فتلك إطلالةٌ على ماض مجهول ، أي أننا لا نعلم منه المدى الذي عرفت فيه طقوس الملوك عند العرب ، والمعروف على أي حال أن شبه الجزيرة زخرت بملوكها ، وكثرت أسماءُ المقتولين منهم . ويصعب علينا تعليلُ أحداث القتل النازلة بملوك الجزيرة في معزل عما كان يُذْكر في الطقوس الملكية العنيفة ، كطقوس المنذِر وكيف كان يضحّي للعُزّى بالقرابين البشرية في يوم بؤسه ، ويضحي بنديميه الأسديين وبالشاعر عَبيد بن الأبرص ، الذي جاء بنفسه إلى قدره (٣٠) ، وإلا فما الذي يمكن أن يقال في قضية مثل قضية الحارث بن ظالم الذي اشتهر بقتل الملوك والكهان ، فلقد قتل ابن الملك النعمان والكاهن الخمس التغلبي في أيام عامر وغطفان (٣١) ، وقتل سبعة من الملوك في كهف كانوا نائمين على وسائد من الريحان (٣٢) ، فقال الحارث :

أَبْلِغْ جذَيْمَةَ إنْ عَرضْتَ فَإنّنــي ... عَمْداً تَرَكْتُهُم عَبيــدَ سِنَــانِ

لَوْ كُنْتُ مِنْ رَهْطِ الحَرامِلِ لـم أعُـدْ ... وَبنيتُ مَكْرُمةً بِكُــلِّ مَكــانِ

القَاتِليــنَ مِــنَ المَنــاذِرِ سَبْعَــــةً ... في الْكَهْفِ فَوْقَ وَسائِدِ الرَّيْحانِ

وقريب من ذلك ما ذكره جابر بن حُنَيّ فيما قدمناه ، ومثل ذلك قد يدفعنا إلى القول إن مبدأ التحريم – تحريم القتل – عند قوم والإباحة عند آخرين قد يرسم صوراً مشوشة ، لكن الظاهر أنهم كانوا يسبغون على ملوكهم صفات التقديس والألوهية ، كما لاحظ مرجليوث من قبل . ويؤيده تسمية عمرو بن هند بمحرّق كما قدمنا ، ومحرّق صنم كان بسَلْمَان لبكر ابن وائل (٣٣) . ويبدو أن ضحاياه كانت تلقى في النيران ، فقد أُثِرَ عنه أنه كان يشق أخاديدَ يشعل فيها النار ويلقي بضحاياه فيها ، كالذي فعله يوم « أوارة » (٣٤) ، عندما بنّى زرارة بن عدس ابناً له ، فمات ابنُ الملك أو قتل ، فأقسم أن يكون قربان موته ، مائة من بني تميم ، يقدّمون ضحايا للنار ، وجعل يرمي بالمائة واحداً واحداً ؛ كي يتحلّل من حلفه .

وثمة أخبارٌ كثيرة في أيام العرب عن أولاد الملوك الموزّعين في القبائل ، وأحداث قتلهم ، وهي ظاهرةٌ تصل بنا إلى ملحوظتين : الأولى تتعلّق بمسألة التقديس نفسه ، الأمر الذي يدلُّ على أن الملوك ظلّوا على قداستهم حتى عهد قريب من الإسلام ، ففي يوم « ذي قار » (٣٥) ، كانت العرب تخشى أن تبرزَ لمقاتلة الأكاسرة ، فلما خرج أسوار من الفرس ، يدعو إلى النزال، تهيبته بعضُ القبائل ، فنزل إليه فارسٌ بكري وقتله والتفت إلى الجيش العربي صائحاً : « يا قوم إنهم يموتون !» كأنه بذلك حطّم الأسطورة ، وهجم الجيش (٣٦) . وفي ذلك يقول الشداخ بن

يعمر الكنعاني [٣٧] :

الْقَوْمُ أَمْثَالُكُمْ لَهُمْ شَعَرٌ   في الرَّأسِ ، لا ينْشرونَ إنْ قُتِلُوا

وقال عمرو بن معد يكرب الزبيري ، لما لقي جنود فارس [٣٨] :

أَنَا أَبُو ثَوْرٍ وَسَيْفي ذُو النّونْ   أَضْرِبُهُمْ ضَرْبَ غُلامٍ مَجنُونْ

بِالزّبيديِّ إِنَّهُمْ يَموتونْ

وشرح التبريزي قول الشداخ وعمرو بن معد يكرب بقوله : « إن بعض الناس كان يعتقد في الفُرْس أنهم لا يموتون ، وذلك جهلٌ من قائله ؛ لأن الإنسان لا يجهل أن الناسَ سواء كلهم من الموت .» [٣٩]

والملحوظة الثانية أن أبناء هؤلاء الملوك كانوا يوزعون في القبائل من قبيل تقديس آبائهم ، وهم أبناء مقدسون أيضاً ، فوجودهم في القبائل من قبيل ممارستهم الدينية ، كأنهم من نسل آلهة .

ولست أعلم تعليلاً لبعض المعتقدات المتعلّقة بالملوك ، أحسن من قول ابن فارس : « وقد كانوا يخاطبون ملوكَهم بالأرباب .» [٤٠] وأتبع ذلك قول الشاعر :

وأسلمن فيها رب كندة ربه   ورب معد بين خبث وعرعر

وكانت للملوك رهبةٌ في نفوس رعاياها ، دونها رهبة الموت ؛ إذ كان الملك من أشياء البدوي المقدسة ، وكان البدوي يخشى أن يتعرَّض لغضب الملك أو الكاهن أو الرئيس ، فدُريد ابن الصِّمَّة له في تقديس الملوك كلمة ، قالها لقومه بعد هرمه : « أما أول ما أنهاكم عنه ، فأنهاكم عن محاربة الملوك ، فإنهم كالسيل بالليل ، لا تدري كيف تأتيه ، ولا من أين يأتيك . وإذا دنا منكم الملك وادياً ، فاقطعوا بينكم وبينه واديَيْن ، وإن أجدبتم فلا ترعوا حِمى الملك ، وإن أذِنوا لكم ؛ فإنَّ مَنْ رعاه غانماً لم يرجعْ سالمًا .» [٤١] فهذه الخوارق ، وهذا التكهُّن ، صفات تجعل منه شخصية مهولة في نظر القبيلة . وقد سبق أن أشرنا إلى طقوس المنذر الملكية الصعبة ، وكيف كان يضحي للعُزّى بالقرابين البشرية في يوم بؤسه ، ويضحي بنديميه وبالشاعر عبيد بن الأبرص ، الذي جاء بنفسه إلى قدره [٤٢] . وهذه الضحايا في اعتقادهم تكون ضيوفاً على الآلهة ؛ لذلك كان أهلُ دومة الجندل كل سنة يضحون لإلههم برجل ، ثم يدفنونه قرب المذبح [٤٣] . وتشير هذه الشعيرة إلى النحر والعقر للإله وغيرها على

قبور عظمائهم ورؤسائهم . ومما نقله البغدادي عن ابن السيد [٤٤] أنه اختلف في سبب عقرهم الإبل على القبور ، فقال قوم : إنما كانوا يفعلون ذلك مكافأةً للميت على ما كان يعقره من الإبل في حياته ، وينحر للأضياف ، واحتجوا بقول الشاعر :

وَانْضَحْ جَوانِبَ قَبْرِهِ بِدِمائِها فَلَقَدْ يَكونُ أخا دَمٍ وَذَبائِح

وهذا يفسِّر ظاهرة الكرم وجذورها العقائدية في العصر الجاهلي . فلم يكن الرجل ليفرِّط في نفسه وماله لدرجة الإتلاف ، إلا لعقيدة راسخة في نفسه ، ذات وازع روحي يتصل بالمعتقد . فهذا يزيد بن عبد المدان يتشفَّع لرجل محكوم عليه بالقتل عند ابن جفنة الملك ، ويقول له : « ولا شفيع إلا كرمك .» ، فيقول : « قد فعلت .» ، ثم يقول الملك أيضاً : « ما كانت يميني لتفي بقتله أو هبته ؛ فإن يميني كانت على هذين الأمرين .» [٤٥] فاليمين تفي أمام شعيرة قوية كالكرم . والملك بعد أن وهب المحكوم عليه بالموت ، بعد يمين أو قسم ، أمام الناس ، تحلَّل من يمينه بالكرم .

ويفسِّر هذه الظاهرة وجه آخر ، فقد قال قومٌ إنما كانوا ينحرون الإبل إعظاماً للميت ، كما كانوا يذبحون للأصنام ، كأنها بقايا من عبادة الموتى . وقيل إنما كانوا يفعلونه ؛ لأن الإبل كانت تأكل عظامَ الموتى إذا بليت ، فكأنهم يثأرون لأنفسهم منها في حياتهم [٤٦] .

وقضية الخلود في الأدب العربي ، عن طريق جهاد النفس في الحرب وإتلافها في المروءة والكرم ، باعتبار أن « الذكرى للإنسان عمر ثان » هي نفس قضية الخلود في الملاحم الكونية الأولى ، لكنها هنا متطورة ، فلسنا ننتظر من بطل الأيام أن يمضي مثل جلجامش بحثاً وراء نبات الخلود ، لكنه يبلي بلاءً حسناً في الحرب ونوال الثأر أو الكرم والمروءة ؛ ليظفر بالخلود . قال الحادرة الذبياني [٤٧] :

فَأثْنوا عَلَيْنا لا أبا لأبيكُمُ بِإِحْسانِنا إنَّ الثَّناءَ هُوَ الخُلْدُ

وقال الغنوي [٤٨] :

فَإذَا بلغْتُمْ أرْضَكُمْ فَتَحَدَّثُوا وَمِنَ الحَديثِ مَتالِفٌ وخُلُودُ

وقال المهلهل بن ربيعة [٤٩] :

فَقَتْلاً بِتَقْتيلٍ وَعَقْراً بِعَقْرِكُمْ جَزَاءَ الْعَطاءِ لا يَموتُ مَنِ اثأرْ

وإذاً فالخلود عند المهلهل هو إدراك الثأر ، وعدم إدراكه هو الموت في الحياة ؛ لذلك أولعوا بالنحر والعقر ، واختلطت قضية الخلود من حيث هي شعيرة بالكرم ، واندرجت تقليداً بإغفال الأصل ؛ لذلك يقرن الكرم بكثرة النحر.

وكان من متعلقات الكرم وكثرة العقر ، تكرار مناظر الدماء ، حتى جعلت الدماء لهم في أنفسهم مكانة خاصة ، وقد يكون سبب ذلك هذه المناظر المتكررة للوقائع والغزوات والحروب ؛ لأن الدم هو السائل الذي إذا أريق أريقت معه الحياة ؛ ولذلك كانوا عندما يتحالفون ينحرون الإبل والجزور ، ويخوضون في دمائها ؛ كي يكون أشد لحلفهم . وسميت « خثعم » – وهي قبيلة – لأن خثعم في الأصل البعير ، والخثعمة تلطخ الجسد بالدم ، ويقال إنما سمِّيت بذلك ؛ لأنهم نحروا بعيراً فتلطَّخوا بدمه، وتحالفوا [٥٠] .

وكثيراً ما يقترن بدم الإبل لبنها ، وهي صورة تتكرَّر في أيام العرب ، حيث يمتزج الدمُ باللبن ، امتزاج العدم بالوجود ، أو الفناء بالخلود ، والصراع الذي يفسر بالموت من أجل الحياة التي يبحث العربيُّ عن مثلها الأعلى من خلال تطلُّعاته الملحمية . وتبرز هذه الصورةُ في يوم البسوس ، عندما تخترق النبلة المنطلقة من قَوْس كُلَيب ، ضرع « السراب » ناقة البسوس ، فتندفع الناقة ترغو وتشخب نحو بيت أهلها ، والدم واللبن يمتزجان ويخرجان من فم الجرح المفتوح في جانبي ضرعها المكتَنِز . وما إن تراها البسوس خالة جسّاس حتى تنطلق بأبياتها التي عرفت في الملحمة بـ « قصيدة الفناء » [٥١] .

وتتكرَّر صورةُ الدم الممزوج باللبن في يوم الكلاب الثاني ، لكن المطعون في هذه المرة إنسان وليس ناقة ، وذلك عندما يصيب عبد يغوث الحارثي رجلاً برمحه في معدته ، وكان الرجل قد اصطبح لبناً ، فسبق اللبن الدم [٥٢] ، واللبن رمز الفناء والدمُ رمز الحياة المتجددة .

ومهما يكن من أمر ، فإن العرب في الجاهلية قدّست رؤساءها وملوكها وكهّانها ، وجعلت لهم مكانةً تليق بهم ، وبقي هذا التقديس وهذه العبادةُ بعد موتهم . وهذا كلُّه كان يشكِّل عندهم مادة أسطورية تناقلوها عبرَ الأجيال حتى وصلت إلينا .

وتمتدُّ أساطيرُ العرب وخرافاتهم امتدادات أخرى يلعب فيها الحيوانُ الطوطميُّ وبعضُ النجوم والكواكب أدواراً بارزة تنم على شدة ارتباط حياة هؤلاء العرب بتلك الكائنات . ويمتلئ الموروثُ الجاهلي – حتى وهو في منأى عن الشعر – بإشارات وحكايات تؤكِّد ذلك . فإذا توغَّلنا في التاريخ العربي القديم ، وجدنا الحيوان من بين الصور المهمّة لمعبودات الإنسان

القديـم ، فهو إما طوطم الجماعية وجَدّها الأعلى ، وإما معبودها الممثل والرمز للإله السماوي: الكوكب الذي تتوجه إليه الجماعةُ في صلواتها .

يقول الدكتور جواد علي [٥٣]: « لقد كانت ديانةُ العرب القدماء ديانةً تعبد فيها الكواكب ، فقد عبدوا ثالوثاً مكوّناً من : الشمس أما ، والقمر أباً ، وابنهما الزُّهرة أو « عشتر »، ولقد ربطوا بين الثور الوحشي والقمر ، جاعلين منه رمزاً على الإله « ود » ، أو « سين » ، أو « شهر » . وإذا كان الثورُ كثيرَ الظهور في أنساب العرب اسماً لفرد أو علماً على قبيلة ، مشيراً إلى بقايا طوطمية قديمة ، تتخذ من الثور جدًّا أعلى ترتبط به وتنتسب إليه – إلا أنه في المرحلة التالية – مرحلة الدِّيانة الكوكبية – قد صار رمزاً ممثلاً للإله القمر ، إذ وُجدت في معابد القمر – جنوبي الجزيرة – صورٌ للثور قدّمها عابدوه قرابينَ للإله أو نذوراً كانت عليهم له ، ولقد عرف القمر باسم ثور .»

وكلمة « ثور » العربية تتفق مع شقيقاتها الساميات ، إلا في اختلاف بسيط ، فهي في البابلية الآشورية « سورو » ، والعبرية « شور » ، والآرامية والسريانية « ثورا » [٥٤] . والثور من الآلهة التي انتعشت على ضفاف الفرات بين السومريين ثم استقر صنماً مجهولاً في ركن من نواحي شبه الجزيرة العربية ، عبر آلاف السنين ورمزاً غامضاً لدى الشاعر الجاهلي ، يذكر بتلك الترانيم والملاحم الدينية القديمة .

يقول الجاحظ : « ومن عادة الشعراءِ إذا كان الشعرُ مرثيةً أو موعظةً أنْ تكونَ الكلابُ التي تَقْتُلُ بقرَ الوحش ، وإذا كان الشعرُ مديحاً ، وقال الشاعرُ كأنَّ ناقتي بقرةٌ مِنْ صِفَتِها كذا ، أنْ تكونَ الكلابُ هي مقتولةً ، ليس على أنَّ ذلك حكايةٌ عن قصةٍ بِعَيْنها ، ولكنَّ الثيران رُبَّما جَرَحَتِ الكلابَ وربما قتلَتْها ، وأما في أكثرَ مِنْ ذلك فإنَّها تكونُ هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانِم .» [٥٥]

فإذا نحن قارنّا قتلَ الثور في ملحمة جلجامش ، بما يقول الجاحظ ، اتحدت المناسبةُ بين موته في الملحمة وبين موته في القصيدة الجاهلية ؛ لأن ثور السماء في ملحمة جلجامش تجسيد للقحط ، خلقه آنو Ano إله السماء السومري ، وأبو الآلهة ، لأجل عشتار [٥٦] . فكأنه لما كان رمزاً للقحط استحق الموت ، وكأن هذا شأنه أيضاً في المراثي .

وليس في صيد الحيوان وعبادته أو الانتساب إليه تناقضٌ ما في سلوك الإنسان البدائي وعقائده ، فقد كان الإنسان القديمُ يرى أن « تناول لحم الضحية المقدّسة يجعله متلقياً لحياة

وصفات آلهة ، ويحل قوى هذه الآلهة في جسده ، وكما في طقوس الدفن ، فإن ميراث المتوفّى يقتسم ليتشرب الورثةُ صفاته المتميزة .» (٥٧) ، ومن المعتقدات التي سيطرت على عقولهم وأخذت مكانَها بينهم في الحياة اليومية العادية ما كان من أمر البقر الذي لعب دوراً هاما ومميزاً في حياتهم ، وخصوصاً في إنزال المطر أو « السُّقيا » .

ويذكر الجاحظ (٥٨) أن العرب كانوا إذا تتابعت عليهم الأزمانُ ، وركد عليهم البلاءُ واشتدَّ الجدبُ ، واحتاجوا إلى الاستمطار ، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر ، ثم عقَدوا في أذْنابها وبين عَراقيبها السّلع والعسد ، ثم صعدوا بها في جبل دعر وأشعلوا فيها النيران ، وضجّوا بالدُّعاء والتضرُّع ؛ إذ كانوا يرون أن ذلك من أسباب السُّقيا .

أما الغزال فكان من المعبودات العربية القديمة رمزاً للشمس ، وشبهت المرأة بكلٍّ منهما ، وعلى الرغم من أن أحداً لم يستطع المعاجمَ ليصلَ إلى معرفة ما بين هذا الثالوث من وشائج موغِلَة في القِدم ، فإن حرصَ الشعراء على ألا يقتل الغزالُ في قصائدهم كان يعني أنه معبودٌ كالشمس ، وقد قيل « ذرّ قرن الشمس » ، وروى ابنُ هشام وغيرُه أن عبد المطّلب جدَّ الرسول وجدَ في بئر زمزم عند إعادة حفرها تمثالين ذهبيين لغزالين ضمن أسياف وأدرع ، فهل نماري في عدم قُدْسية الغزال بعد أن وجد تمثاله في الكعبة ؟ ومع ذلك نقرأ ما أنشده امرؤ القيس :

وَماذا عَلَيْهِ أنْ ذكرتُ أوانِساً كَغِزْلان رَمْلٍ في مَحارِيبِ أقْيالِ

ففيه ما يدل على ألوهية الغزال ، أ فلم يوضع في محاريب الملوك ، و وضعت الشمس أيضاً في هذه المحاريب ؟ (٥٩)

أما الناقة فلها تاريخٌ طويل قديم عند العرب ، فناقة صالح ، كما في الطبري (٦٠) ، ولِدت من بطن صخرة وارتجفت وظهر في جانبها نتوءٌ كبير ، ظل يدور ، ثم تمخضت الصخرةُ كما تتمخض المرأة ، فوضعت الناقة ، ويصفها الرواةُ بالعَظَمة . فإذا نحن تأملنا وصفهم ، تبادر إلى ذهننا ناقة البسوس في حجم ضرعها وطول قوائمها ، حتى كأن ناقة هذا اليوم من أيام العرب هي بعينها ناقة صالح ، حيث تظهر المرأة عنصراً هاما إلى جانبها ، فالبسوس خالة جسّاس ، وهي صاحبة الناقة في هذا اليوم ، شجعت جسّاساً على قتل كليب ؛ لأنه قتل « الشعب » ، وهو فَصيل الناقة ، ثم رمى الناقة في ضرعها (٦١) . وكذلك الحال في ناقة صالح ، حيث شجعت امرأةٌ بارعة الجمال على عَقْرها ، و وهبت جسدَها إلى « قدار » عاقر الناقة ، جزاءَ ما

عقرها . أما « سقب السماء » في ناقة صالح ، فقد طلبه القومُ ليقتلوه ، فارفض جبلاً صغيراً ، فلما أدركوه ، طال به الجبلُ وارتفع ، فلم يصلوا إليه ، لكن القوم في البسوس قتلوا « الشعب » ابن السراب .

وقد سموا بالناقة والجمل كثيراً من النجوم « كالفنيق » وهو الجمل العظيم ، وقالوا عن « سهيل » إذا وقعت عينُ الجمل عليه مات من ساعته (٦٢) . وأطلقوا على الدبران اسم التالي للنجم ، وهو الذي يجمع قلاصه كل ليلة ، يتحوّل بها ، ويسوقها صداقًا للزُّهرة التي خطبها ورفضته ، حيث سعى القمر في تزويجهما ، ومنذ أول الدهر وإلى اليوم ، وهو يتبعها ، فسمّي التابع والتالي للنجم ، وقلاصه معه (٦٣) ويقال له « حادي النجوم » وهو من النحوس عندهم ، وما أظن نحوسه إلا بسبب قلاصه (٦٤) .

فالناقة - إذاً - كانت عنصراً مقدّساً ، يدفعهم إلى هذا التقديس ، شعورٌ بالتشاؤم منها ، في ملاحم الغناء التي تقترن بها ، بعد الصيحة التي أخذتهم ، إثرَ ناقة صالح وناقة البسوس .

ولا نعلم شيئاً عن الجمل الذي ذكره الرسول ﷺ ، لنفر من طيئ دخلوا عليه في فناء المسجد ، وقد عقلوا رواحِلَهم في داخله ، فقال : « إنها خيرٌ من العُزّى ولاتِها ، ومن الجمل الأسود الذي تعبدونه من دون الله .» (٦٥) لكن عبادة الجمل الواردة في كلام رسول الله لها ما يؤيدها في يوم « الزورين » (٦٦) ، والزوران جملان أتت تميم بهما ، وجلّلتهما وصفتهما وسط المعركة وقالت : هذان زورانا ، أي إلهانا ، فلا نفرّ حتى يفرّا ، فكانوا يحاربون ويدورون حولهما تعبُّداً وتهجُّداً .

ولقد ترتب على ذلك أن أحاطوا الناقةَ والجمل بتقديس مشوب بالرهبة، نظراً للأحداث المرويّة عنهما في القصص والأساطير داخل أيام العرب ، ولعلاقة ذلك كلّه بشِعر الأيام وما يدور فيه من ملاحم الموت والفناء ، مثل الذي شاهدناه في أيام البسوس حيث يبدأ الفناءُ بناقة وفصيلها وامرأة . وهن جميعاً يتشاءم بها ، وتنتهي أحداثها بموت بطل مأساتها ، مهلهل بن ربيعة ، تحت أرجل جمل ضغطه بأخفافه فقتله ، لتتم بذلك خيوطُ ملحمة درامية (٦٧) .

وقد نظروا بعين التعظيم إلى كل ما يتعلّق بالناقة والجمل ، فبحروا « البحيرة » وسيّبوا « السائبة » و وصلوا « الوصيلة » وحموا « الحامي » ، وهي جميعاً مخلوقات لها تعلُّق بتقديس الناقة . فالبحيرة ابنة السائبة ، والسائبة ناقة تابعت في الحمل اثنتي عشرة سنة ، وجميع صغارها إناث ليس فيهن ذكور ، فتسيَّب ولا يُرْكب ظهرها ، ولا يُجزّ وَبَرها ، ولا يشرب لبنها

إلا ضيف . فإذا نتجت بعد ذلك إناثاً أيضاً ، شقت آذانها ، وخُلّي سبيلها ، وهي البحيرة . وأما الوصيلة فشاةٌ نتَجت عشرَ إناث في خمسة أبطن ليس فيهن ذكر . والحامي فحل الإبل ، نتج له عشر إناث متتابعات ليس بينهن ذكر وعندئذ يحمى ظهره (٦٨) . وقد نهى القرآنُ الكريم عنها . قال تعالى (٦٩) : ﴿ ما جَعَلَ الله مِنْ بَحيرَةٍ وَلا سائِبَةٍ وَلا وَصيلَةٍ وَلا حام وَلَكِنَّ الَّذينَ كَفَروا يَفْترونَ عَلى الله الْكَذِبَ وَأَكْثَرُهُمْ لا يَعْقِلون .﴾

ويمكن أن نردَّ تشاؤمهم وخوفهم إلى أنهم كانوا ينظرون إلى هذا الحيوان باعتباره متقمصاً لروح الإله ، فكانوا يخشون نفرتَه عندما يمرّون وهم فوق ظهره على أرض مقدَّسة ، أو حمى الإله ، أو قبر عظيم أو رئيس. وهذه النفرةُ لها في نفوسهم جلالٌ وهَيْبة ، فهم يُبادرون إلى تحرير مطيّتهم إذا شعروا أنها نفرت (٧٠) .

وأغرب من ذلك كله ، أنهم التفتوا إلى ظاهرة تميز الإبل عن غيرها من الحيوان مما يقتات على العشب والكلأ ، فقد رأوا أن الإبلَ تولَع بأكل عظامهم إذا ماتوا ، ولا يوجد حيوانٌ يأكل عظام الموتى من البشر . فكانوا يثأرون لأنفسهم منها في حياتهم ، فأفرطوا في نحرِها وعَقْرِها ، وربطوا ذلك بشعيرة الكرم ، كأن نحرهم لها في حياتهم كان إنقاذاً لأنفسهم منها بعد مماتهم. فالإبل هنا تدخل كرمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجدِّدة ؛ لذلك جعلوا من الناقة ما يشبه السفينة في الملاحم الكونية القديمة ، تحملهم إلى العالم الثاني ، وهو ظاهر مفهوم « البلية » التي كانوا يربطونها عند قبر الميت ساعة دفنه . والبلية لا تكون إلا ناقة ، تعقَل وتترك إلى جانب القبر ، وربما حفروا لها أيضاً ، حتى يدركها الموتُ ، فإذا نهض الميت من قبره ، وجدها قريبة منه ، وامتطاها عابراً عليها إلى العالم الآخر (٧١) .

وقد عبد بعضُهم الشجرَ ، فالنخلة كانت مقدَّسة عندهم ، وقيل عن أهل نجران ، إنهم كانوا يعبدون نخلةً طويلة ، لها كلّ سنة طقوسٌ وأعياد يقيمونها حولها (٧٢) . والنخلة في أدب الرافدين تمثّل الحياة وشجرتها ، وهي ترمز إلى تجدُّد هذه الحياة تجدداً أبويا (٧٣) . وفسّر العلماءُ اسمَ جلجامش في الأدب السومري « الرجل الذي سينبت شجرة جديدة » ، أي الذي سينجب أسرة (٧٤) .

والشجرة البابلية المقدَّسة مزيجٌ من نخلة ونبات مخروطي يحفُّ بها من اليمين والشمال ، جنبان لهما رأس إنسان أو نسر ، يمدّان أيديهما في الغالب إلى ثمرة على الشجرة ، لعلها عنقود من البلح . والغرض من مد الأيدي كما يرى « هاديت » هو نقل حبوب اللقاح من

أزهار النخيل المذكَّرة إلى أزهار النخيل المؤنثة ، ليتمَّ الإخصاب [٧٥] .

ولقد ذكر ابنُ هشام [٧٦] أن ذات أنواط شجرةٌ عظيمة ، كانت لكفّار قريش ، يأتونها كل سنة ويعلّقون أسلحتهم عليها ، ويذبحون عندها ، ويعكفون عليها يوماً ، فطلب بعضُ المسلمين من الرسول ﷺ – وقد رأوا الشجرةَ في طريق مسيرهم إلى حُنين – أن يجعل لهم ذات أنواط ، كما لقريش ذات أنواط ، فغضب الرسول ، وذكَّرهم بطلب قوم موسى أن يجعل لهم إلاهاً ، كما لأعدائهم إله .

ولم ينفرد العرب بعبادة الشجر ، فقد كان الإسرائيليون يعتقدون أن الشجر ينطق ويتكلم ، ويفعل ما يفعل الإنسان [٧٧] .

من كل ما مضى نقول : إن العربَ قدّست بعضَ أنواع الحيوان ، واتخذتها بمكانة الطوطم أو الحيوان المقدّس ، كما قدّست بعضَ أنواع الأشجار ، ولقد تركت هذه العقائد آثارها في ممارَسات دينية ، كثيراً ما ترد في كتب الإخباريين تحت عنوان « أوابد العرب » يعنون بها نوادرهم وعجائبهم أو خرافاتهم . وهذه التسمية لا تنم عن فهم بطبيعة هذه الممارسات وأصولها الدينية القديمة ، التي كانت تضمحلُّ شيئاً فشيئاً ، فلم يبق منها قبيلَ الإسلام إلا آثار باهتة ، على عادة الأديان عندما يطول العهدُ بها ويبعد الإنسان عن منبعها القديم وتلحق الخرافات المضللة بمبادئها .

ومن هذه الممارسات ، التسميات الدينية الطوطمية للأشخاص ، فمن الأسماء التي تتصل بالدين والمعبودات مثل : وهب اللات ، وأوس اللات ، وزيد اللات ، وتيم اللات ، وعوذ مناة ، وسعد مناة ، وقين مناة ، وعبد يغوث وزيد يغوث ، وعبد القيس ، وامرئ القيس ، وعبد مناف ، وعبد شمس ، و عشتر ، وحي عثتر ، وسعد إيل ، وشرح إيل ، إلخ .

ومن الأسماء الطوطمية ما يتعلق بالحيوان مثل : أسد وثور وذئب وذؤيب وكلب وكليب ونمر ونمير ، وثعلب وبكر وضب وليث وفرس وعنترة ، ومنها ما يتعلق بالنبات ، مثل : طلحة وطُلَيْحة ، وسمرة وسمكة وأرطأة وقتادة وحنظلة ، ومنها ما يتعلق بالجمادات ، مثل : صخر وحجر وجندل ، ومنها ما يتعلق بالهوام والحشرات ، مثل : حية ، والأرقم ، والأسود ، وجعل ، وجعيل .

ويطول بنا الأمرُ لو رُحْنا نستقصي هذه الممارسات ، ولكننا نكتفي هنا بثلاث من هذه الممارسات ، مشيرين إلى ما وراءها من دلالات دينية وأسطورية ، تبين غِنى الحياة الروحية

القديمة التي نجهل عنها الكثير .

الأولى : ما يرويه ابنُ قتيبة عن الشاعر امرئ القيس [٧٨] عندما طرده أبوه الملك ، و وكّل أحدَ مواليه لقتله ، وأن يجيء بعينيه دليلاً على إتمام المهمة ، ولكنه يقتل جؤذراً ، ويأخذ عينيه إلى الملك ، بدلاً من الشاعر الغلام . وقصة امرئ القيس هذه تلتقي مع أسطورة أوديب اليونانية ، في نقاط كثيرة ، فكلاهما ابن ملك ، وكلاهما أمر أبوه بقتله ، ونجا من الموت بشفقة من الخادم ، وقدر عليهما الارتحال إلى قصر ملِك آخر ، وأن يطلب كل منهما ثأر أبيه من قاتله . وفي حياة كل منهما فسق بالمرأة بشكل أو بآخر ، فأوديب تزوج بأمه ، وامرؤ القيس كان يشبب بنساء أبيه ، وقدر عليهما الموت في الغربة مرفوضين من قومهما ، كما نجد في امرئ القيس شبهاً آخر من هرقل ، البطل الأسطوري ، نصف الإله ، حيث مات كلاهما بِرداء مسموم ، وبسبب من المرأة أيضاً [٧٩] .

الثانية : ما يرويه النويري [٨٠] عن طقس التطهير الذي تقوم به الأرملة بعد عام من وفاة زوجها ، ويسمى هذا الطقس بـ « رمي البعرة » . فالمرأة إذا مات زوجُها اعتزلت الجماعة ، ودخلت « الخص » ، ولبست شرّ ثيابها حتى تمضي سنة ، ثم تؤتى بدابة « حمار أو شاة ، أو طير ، فتمسح بها ، وقلما تمسح بشيء إلا مات .» وتخرج على رأس الحول فتعطى بعرة فترمي بها ، ثم تعاود حياتها الطبيعية في الجماعة . وهذا طقس نشأ – كما يقول فريزر [٨١] – نتيجة الخوف من شبح الموت ورغبة في تحاشي رقابته غير المستحبة للجماعة ، ولكي يصرفوا نظره عنهم يقومون بعزل امرأة طيلة هذه المدة في « خص » بعيداً عنهم ، وبعد التأكُّد من انصرافه إلى عالمه يسمحون للمرأة بالانضمام إليهم مرة أخرى ، وعادة ما يساعدها في طقوس التطهُّر هذه الأخ الأصغر للمتوفى على اعتبار أنه المرشّح المفترَض للزواج منها .

الثالثة : ما يرويه ابن الكلبي [٨٢] أن قبيلة « عك » إذا خرجوا حجّاجاً قدّموا أمامهم غلامين أسودين ، يصيحان : « نحن غرابا عك » ، فتقول عك بعدهما مُلبِّية :

« عك إليك عانِيَة .. عبادك اليمانية .. كيما نحج ثانية .»

وهذا الطقس يشبه إلى حدٍّ كبير طقساً يونانيا سنويا [٨٣] يقام للإله أبوللو في أيونيا وأثينا ، يقصد به التطهر ، إذ كان يختار رجلان دميمان ويلبسان عقوداً من التين المجفّف ، وفي نهاية الاحتفال يطردان من المدينة ، ويطلق عليهما اسم « الفارماكون » pharmakon بمعنى العاملين عمل العقار ، إذ يعتقد أنهما قد حملا النحس عن المدينة إلى خارجها . فغرابا عك

يعملان عمل العقار ، وإلا فلماذا كان ينبِّهان عن نفسيهما بالصِّياح ، لافتين أنظار الأرواح الشريرة إليهما ، بدلاً عن القبيلة ؟

لا شك أن هناك ممارسات كثيرة ، ويطول بنا الأمرُ لو رحنا نستقصيها ، ولكن ما ذكرت منها كاف على توضيح ما ورائها من دلالات دينية وأسطورية تبين غِنى الحياة الروحية القديمة .

ب – الأدب المدون :

عرضنا في الجزء الأول من هذا الفصل للأسطورة – متصلة بها الخرافات – في مجال البحث عن فكرة الموت عند الجاهليين ، ورأينا أن معظم أسباب هذه الفكرة كان مطروحاً كفلسفة عامة . وليس من شك في أن هذه الفلسفة تفرض نفسها لا على الأساطير والخرافات فحسب ، وإنما أيضاً على أي نِتاج فكري ، أقصد ما كان يعبِّر به العربيُّ القديم عن حاجاته وآلامه .

وأما الشعر – وهو أهم ضروب ذلك التعبير – فله مجاله الخاص ، وأنا هنا أهتم بالأدب المدون ، وفي حالة واحدة فقط هي أن يكون متصلاً بفكرة الموت . على أن هذا الأدب المدون لم يكن كثيراً بوجه عام ، فقد ضاع معظمُهُ – كما يقول بعضُ الدارسين – أو لم يدوَّن أساساً ، وحُجَّتهم في ذلك أنهم « كانوا أميين لا يكتبون .» (٨٤) ويبالغ ابنُ عبد ربه حين يرى أنه لم يكن أحدٌ من الجاهليين يعرف القراءة والكتابة حين جاء الإسلام إلا بضعة عشر نفراً (٨٥) كذلك أنكر مرجوليوث معرفة العرب الجاهليين بالكتابة واستخدامها في حفظ شعرهم وتدوينه ، فلم يكن لهم كتبٌ أو مدوَّنات على نحو ما كان لغيرهم من المسيحيين واليهود (٨٦) .

وعلى العكس مما يراه هؤلاء الدارسون ، فإن في أخبار الجاهليين ما يثبت معرفَتهم الواسعة بالقراءة والكتابة ، لا في اللغة العربية وحدَها ، وإنما في اللغات القديمة التي كانت معروفة على أيامهم ، كالعبرية والسريانية والفارسية وغيرها (٨٧) . فقد دعت العربَ ظروفٌ عدَّة إلى هذه المعرفة ، يتصل بعضُها بظروفهم السياسية والاقتصادية ، ويتصل بعضُها بتقاليد الحياة الجاهلية ، فقد قامت بينهم وبين الأمم المجاورة ، وبخاصة الفرس والروم ، صِلاتٌ سياسية واسعة ، دعتهم إلى تعلُّم لغات هؤلاء وأولئك ، كما دعتهم إلى تعلُّم القراءة والكتابة لتسهيل هذه الصِّلات وكتابة مواثيقهم ومعاهَداتهم (٨٨) .

ويطول بنا الأمرُ إذا رحنا نسوق الأدلّة المختَلِفَة على معرفة بعض الشعراء بالكتابة والقراءة ، وعلى عِنايتهم بتدوين شعرهم . فنحن نجد أبياتاً كثيرة في الشعر الجاهلي وردت فيها الإشارة إلى أدوات الكتابة من الأوراق والصحف والأقلام ، فالدكتور ناصر الدين الأسد ينتهي في كتابه « مصادر الشعر الجاهلي » إلى أن روايته في هذا العصر ، قد سارت في طريقين متصلتين وموثقتين ، الأولى : طريق الرواية الشفوية التي حمل عبئها رواة الشاعر ، ورواة القبيلة . والثانية : طريق الكتابة . وقد اعتمد في إثبات كتابة الشعر الجاهلي في هذه المرحلة المتقدّمة من تاريخه على إشارات الشعراء إلى الكتابة وأدواتها في أشعارهم من ناحية ، وعلى تلك الأخبار المتناثرة عن اهتمام الجاهليين بهذا الجانب الكتابي ، والثناء على أصحابه ، واعتباره من مقوّمات السِّيادة من جهة أخرى [٨٩] . وقد حشد المؤلّف مادة إخبارية وروائية وعلمية واسعة ودقيقة ، لتأصيل رواية الشعر الجاهلي ، وتوثيقها ، والتدليل على استمرارها واتصال حَلْقاتها ، ما بين الجاهلية والإسلام ، على أيدي أبناء الشعراء ، وأبناء القبائل وغيرهم ، وازدهار حركة تدوين الشعر في العصر الأموي ، وهي حركة أسفرت عنها مجموعةٌ من المدوّنات كانت أساساً اعتمد عليه رواةُ القرنين الثاني والثالث الهجريين في تسجيل الشعر ورواية الأخبار .

وقد آثرت أن أقصرَ كلامي على مجموعة معيّنة من الأنواع الأدبية التي شُهرت عند العرب. ومن هذه الأنواع المسجعات الكهانية والخطابة ، والقصص وما يمكن تسميته بالملاحم القديمة ، وأقصد بها أيام العرب .

١ – سجع الكُهّان

تحدثت من قبلِ عن الكاهن ، ولعلي بيّنت أنه – وهو من سلالة الشخصيات الأسطورية التي كانت في حياة العرب الأولى – كثيراً ما أظهر القدرات الخارقة على التأثير في نفوس « الرعية » ، والتدليل بالفعل وبالقول على مَلَكاته التي تمكّنه من أسباب التنبؤ وتقرير المصائر . ولسنا في حاجة إلى أي برهان لكي نقتنع بأن ما يروى عن شق وسطيح – وهما كاهنان يمانيان – صحيح أسطوريا طالما اعترفنا بأنهما من بقايا عصر الكهانة العربية . و واضح أن الحكايات التي تُروى عنهما تنتمي إلى تلك الطائفة الكبيرة من الأساطير – أو الخرافات على الأقل – التي تصاغ لكي تؤكد عَلاقتهما بالجن والرِّئيّ الذي يقرِّب لهما البعيد ويذلِّل العَصِيَّ ويشفي المريض [٩٠] .

حقيقة تبدو هذه الحكايات – حتى عن غير شق وسطيح – شديدة الغموض والاضطراب ؛

نظراً لأن أساس تقديسهما طعن فيه أيام الإسلام الأولى ، إلا أن القيمة الحقيقية لها تظل قائمة . وآية ذلك ما لا نزال نقرؤه عن أخبار الكهّان في حروب العرب وفي غاراتهم ، فقد تكّهنت زبراء في قومها بني رئام بإغارة بني داهن وبني غارب عليهم (٩١) ، وزبراء هذه يحيط بها من الشواهد التي تدلُّ بنحو أو بآخر على قِدَمها في الزمن ، أو ربما تنتمي في سلسلة نسب مجهولة إلى المرحلة الحضارية التي عبدت فيها « الأم » ، وظل لها في سلاسل النسب العربية المتأخرة وجود مؤكّد كخندف وباهلة (٩٢) .

وبهذه المَلَكَة التنبؤية ، أو بكهانة أنكرها الإسلام – في عمليات إبادة مبكرة للتراث الوثني– تمكن عوف بن ربيعة الأسدي من أن يتنبأ بمقتل حُجْر بن الحارث أبي امرئ القيس الشاعر المعروف . والقصة معروفة ، وهي تقول إنَّ حُجْرَاً بعد أن تملّك بني أسد جعل له إتاوةً سنوية عليهم ، حتى كان عام بعث إليهم فيه برُسُلِه من تهامة حيث يقيم ، فطردوهم ، وما إن بلغ حجراً الخبر حتى سار إليهم ، ونكّل بهم وأسر بعضهم وحملهم إلى تهامة .وقال في ذلك عبيدُ بن الأبرص شعراً يستعطفه فيه ، ومنه :

أَنْتَ الْمَليكُ عَلَيْهِمْ وَهُمُ الْعَبيدُ إلى القِيَامَهْ

والقصة تقول بعد ذلك أن حجراً عفا عن أسراه ، وأمر بردِّهم إلى بلادهم فلما صاروا على مسيرة يوم من تهامة قال عوف بن ربيعة : يا عبادي ! فأجابوه قائلين : لبيك ربنا ! فقال : من الملك الأصهب ، والغلاب غير المغلب ، في الإبل كأنها الرّبرب ، لا يقلق رأسه الصخب ، هذا دمه ينثعب ، وهو غداً أول من يستلب . قالوا : ومن هو ربنا ؟ قال : لولا تجيش نفسي جاشية ، لأخبرتكم أنه حُجْر ضاحية .

وقد ذهب بعضُ الدارسين في تأويل هذه الحكاية بما فيها من سجع كهاني إلى الزعم بأن المسلمين أرادوا شيئاً غير ما حدث حقيقة ، وربما كان « التنديد » أو « السخرية » بتراث عوف ابن ربيعة بعض أسباب التلفيق فيها أو الوضع ، في حين يرى آخرون أن « القصة » نفسَها تعني وجود عدد كبير من الأشخاص الكهانية – وبعضهم كان مشوّه الخِلْقة ، وبعضهم عمّر ، وبعضهم اختفى في ظروف عجيبة – أكدوا وجودهم بمثل ما قاله عوف بن ربيعة . وحتى لو تصدى المتحقّقون في تقويم التراث الجاهلي – كطه حسين – على أساس ديكارتي لينكروا أقوالَ الكهّان كافة ، فإن هذه الأقوال تظل لها قيمةٌ في البحوث الإثنولوجية ، وفي جوانب من البحث الأدبي الحديث . وبقاء الأقوال نفسها مرتبطة بجوانب عقيدية ، يدلُّ بغير أدنى شبهة

على بزوغها يوم بزغ أول دين عند العرب .

ولنناقش عملية البزوغ نفسها ، ولا أظن أن المناقشة طويلة ، فقد وُلِد الشعر – تراث الجاهلي الأهم – في أحضان العرب ، والمتأمِّل في الصياغة الشعرية عند الجاهليين يرى بوضوح أن الأسجاع ليست إلا مادّة أوّلية لها ، أو هي الأصل في التعبير الشعري بوجه عام .

ولنعدْ إلى ما بقي لنا من أدب الجاهليين لنسأل أنفسنا كيف نقوِّمه ونصنعه ؟

إننا إذا أسقطنا الفاصلَ الزّمنيَّ بين عصر الأدب ، وعصوره الأولى وعصرنا ، وعرضناه على مقاييسنا الحديثة ، بحيث نسمي ما وافق منه بحورنا شعراً وما خالفها نثراً ، نكون قد أتينا شططاً ؛ ذلك أن الجاهليين – فيما تدلُّ عليه آثارهم الأولى – لم يفرِّقوا إلا في عصر متأخِّر بين ما هو شعر وما هو نثر [٩٣] .

لم يكن جميعُ الجاهليين شعراءَ ، ولم يكونوا ناثرين – بالمعنى الحديث – لأنهم لم يكونوا – بادئ ذي بدء – ليشعروا بالفرق بين الشعر والنثر ، وإنما كان لهم نوعٌ آخر من الإنشاء الفني الأدبي ، نوع يؤثّر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء ثم الفهم فالحفظ . وهذا النوع هو الإنشاد ، أعني أن فنَّهم كان إنشاداً والأدباء كانوا منشدين .

ولقد كان « المنشد » يستند إلى أسهل الأساليب البديعية علوقًا بالآذان وأقربها إلى الأنغام الشعبية العامة ، وهي التضاد ، والطِّباق ، والمقابلة بين التعابير والمقاطع ، والسجع بخاصة . فإن السجعات كانت بمثابة محاط إنشائية يقف عندها المنشد والسامع ، فيستريحان . وهناك أيضًا طريقة مهمَّة لإقرار « الإنشاد » ، وهي تلك الترديدات والمراجَعات ، والقوالب التعبيرية وما تجرُّه أحيانًا من أنواع التوقُّف الاستفهامي ، وكلها أساليب لا يزال يلجأ إليها الخطباءُ اليوم ، وبخاصة المرتجلون منهم .

ولم يكن الشعرُ أكثر من ذلك ، والذين تحدثوا عن بداياته لم يخرجوه عن هذه الدائرة ، واعترفوا بأن القِيَم الوزنية و « الرتَم الموسيقية » إنما كانت جِماع تلك « التحسينات » البيانية المتنوِّعة ؛ ومن ثمَّ كانت لفظة شعر لها من الشمولية ما جعل العرب الأولين لا يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم ، وفي نطاق الدين استغل الكهّان ذلك فخلطوا أقوالَهم بالعبارات المسجوعة والجمَل المنظومة ، وظلت هذه الظاهرةُ قائمة حتى بعد أن تحدَّدت نهائيا الأقوال الشعرية في قوالب معينة ، وانفصلت الخطابة – التي كانت مجموعة سجعات كهانية في

الغالب – عنها وإن ظلّت تنشد .

ولعل أفضل مثال على ذلك تلك الخطبة التي تنسب إلى قس بن ساعدة الإيادي ، والتي قيل إن النبي ﷺ رواها ، فهي تبدأ بالسجع المتوازن ، ثم تتسع الفواصلُ في بعضها وتتقارب شيئاً فشيئاً في ترتيب وَقْع النّغمات حتى تصبح الجملُ مقاطعَ متعادلة الطول ، متوافقة في موقع النبرات ، فتتحوّل إلى أشطر عروضية تامة ، وتتحول مواقعُ السجع إلى قواف سويّة ، فينتهي « الإنشاد » بالشعر الموزون كما نفهمه الآن . ونحن نوردها هنا مرتّبة على طريقة يظهر فيها بالتدريج اتساع الفواصل مع توازنها ، واقترابها شيئاً فشيئاً من التفعيلات العَروضية المعروفة حتى تتصل بالشعر الموزون ، فيلمس فيها القارئ الصّلة أو الوساطة بين الشعر والنثر ، وهي أهم خصائص « الإنشاد » كما قدمنا . أنشد قس :

أيُّها الناس !

اسمعوا وعوا

انظروا واذكروا

من عاش مات ، ومن مات فات ، وكلٌّ ما هو آت آت

ليل داج ، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج

ألا إنّ أبلغ العظات ، السير في الفلوت ، والنظر إلى محلّ الأموات

إن في السماء لخبراً ، وإن في الأرض لعبراً

ما لي أرى الناسَ يذهبون ، فلا يرجعون ؟

أ رضوا هناك بالمقام فأقاموا ؟ أم تركوا فناموا ؟

يا معشرَ إياد !

أين الآباءُ والأجداد ، وأين المريض والعوّاد ، وأين الفراعنة الشداد ؟

أين من بنى وشيد ، وخرّف ونجد ، وغره المال والولد ؟

أين من طغى وبغى ، وجمع فأوعى ، وقال : أنا ربكم الأعلى ؟

أ لم يكونوا أكثرَ منكم أموالاً ، وأطول منكم آجالا ؟

فِي الذَّاهبينَ الأَوَّلِينَ مِنَ القُرونِ لَنا بَصائِرْ
لَمّا رَأَيْتُ مَوارِداً لِلْمَوْتِ لَيْسَ لَها مَصادِرْ
وَرَأَيْتُ قَوْمي نَحْوها تَمْضي الأَصاغِرُ وَالأَكابِرْ
لا يرجع الماضي إِلَيَّ وَلا مِنَ الْباقينَ غابِرْ
أَيْقَنْتُ أَنّي لا مَحالَةَ حَيْثُ صار القوم صائِرْ

كان قس بن ساعدة من البقية الضئيلة الباقية من قبيلة إياد ؛ ولذلك نرى نبرة متشائمة وحزينة في مسجَّعته ، فهو يرى أن الإنسان لا حيلةَ له في الموت ، وقد وصل إلى هذه النتيجة بعد تأمُّل في تاريخ الأحياء حوله ، فرأى أن الآباء والأجدادَ والملوك والعظماء الذين كانت في أيديهم كلُّ أسباب الحياة لم يستطيعوا حمايةَ أنفسهم من الموت ، فحتمية الموت ، ومصير الزَّوال ، ومهالك الأيام حقائق قائمة وثابتة . أين هي الأرض التي لا موتَ فيها ؟ وأين المكان الذي لا يجد فيه المرء تلفاً وانتهاء ؟

ومن الملاحظ أن هذه الأسجاعَ تبدو في الظاهر غير مترابطة لُغويا ، ولكنها تتفق وأسلوب العرب في التعبير الموجز ، حيث يكون الاعتمادُ على السياق الفكري هو المعوّل الأول والأساس فيه .

ومن تلك السجعات أيضاً ما قاله الملبب بن عوف (٩٤) :

« إن الدنيا تجود لتسلب ، وتعطي لتأخذ ، وتجمع لتشتت ، وتُحْلي لِتُمِر ، وتزرع الأحزان في القلوب ، بما تفجأ به من استرداد الموهوب ، وكل مصيبة تخطَّأَتْكَ جَلَل ، ما لم تُدْنِ الأجل ، وتقطع الأمل ، وإن حادثاً أَلَمَّ بك ، فاستبد بأقلك ، وصفح عن أكثرك ، لَمنْ أجَلِّ النعم عليك ، وقد تناهت إليك أنباء من رُزِئَ فَصَبَر ، وأصيب فاغتفر ، إذ كان شوى فيما يرتقب ويُحذر ، فاستشعر اليأس مما فات ، إذ كان ارتجاعه مُمْتَنِعاً ، ومرامه مستعصيا ، فَلِشَيءٍ ما ضُرِبَت الأَسَى ، وفَزِع أولو الألبابِ إلى حسن العزاء .»

كان السجاع المتكهّن يلوّح للناس بالموت ، ويأتي تلويحه دائماً في مواقف رثائية أو في تأبين يذكر فيه الأجيال الراحلة . فمسجعة الملبب تجمع خُلاصة الفِكر الجاهلي في الموت والحياة . فالدهر يفرِّق بين الناس ، والمنون تأتي عليهم ، فتبدِّل فرحهم حزناً وحُلْوَهم مرًّا ، وما على الإنسان إلا أن يتسلَّح بالصبر أمام هَوْل الموت وفجيعة الأهل ونزول الكارثة ، فالمرء يرقب

إخوانه وأقرانه ، وعندما يجد أن الجميع قد ساروا وخلفوه ، يتأكد أنه وراءهم سيمضي وسيقضي نحبَه بعدهم .

وعلى الرغم من أن هذا النصّ يمكن إدراجه ضمن خُطب العرب الوَعْظية ، فإننا لا نعدم الأسبابَ التي تجعلنا ندرجها مع الأسجاع ؛ لأن صاحبها كان كاهناً من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تخرج في جملتها عن أنماط الأسجاع الكهانية .

ويطول بنا الحديثُ عن الأسجاع الكهانية ، وأنا أكتفي بهذا القدر ؛ لأنني فيما أعتقد وضّحت الفكرة التي قام عليها هذا الضرب من التعبير النثري الذي شغل الناس ، لا من العصر الجاهلي وحده ، ولكن في عصر الإسلام أيضاً .

أجل لقد بقيت الأسجاع إلى أن ظهر الإسلام ، حتى لقد اتهمَ به الرسول ﷺ ، وقرنت به أجزاء من القرآن الكريم بدليل أن العرب ظلوا مدةً غير قصيرة يعتقدون أن القرآن طريقةٌ من الإنشاد كسائر طرق منشديهم الأقدمين ، أصحاب القصائد والخطباء والكهّان . فأخذوا ينعتون النبي ﷺ بالشاعر تارة ، وبالكاهن أخرى . وهذا النعت الأخير يدلُّ على عدم تفريقهم بين الشعر والسجع المنسوب إلى الكهان ، ونستشهد على ذلك بالقرآن نفسه ، فقد جاءت بعض الآيات معلنة أن النبي ليس بشاعر ولا بكاهن ، وأن القرآن ليس من الشعر في شيء . قال تعالى (٩٥) : ﴿ إنَّهُ لَقَوْلُ رَسولٍ كَريم وَما هُوَ بِقَوْلِ شاعِرٍ قَليلاً ما تُؤْمِنون . وَلا بِقَوْلِ كاهِنٍ قَليلاً ما تَذَكَّرون .﴾ وقوله سبحانه وتعالى (٩٦) : ﴿ فَذَكِّرْ فَما أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِكاهِنٍ وَ لا مَجْنون . أَمْ يَقولونَ شاعِرٌ نَتَرَبَّص بِهِ رَيْب الْمَنون . قُلْ تَرَبَّصوا فَإنّي مَعَكُمْ مِنَ الْمُتَرَبِّصين .﴾ وقوله تعالى (٩٧) : ﴿ وَما عَلَّمْناهُ الشِّعْرَ وَما يَنْبَغي لَهُ إنْ هُوَ إلا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبين .﴾ ونلاحظ هنا أن هذه الآية لا تشير إلى أن القرآن نقيض الشعر ، أي ما ندعوه اليوم بالنثر ، فإن هذه اللفظة لم تكن معروفة بمدلولها الحالي ، ولا ما تنطبق عليه في عرفنا معهوداً .

٢ – الخطابة

كان للخطابة في العصر الجاهلي شأنٌ عظيم ، استخدمها العرب في المناسَبات الاجتماعية كالوفادة على الملوك ، والنصح والإرشاد والصُّلح بين الأعداء ، والتحريض على القتال ، والعزاء في الأموات ؛ ومن هنا احتلّ الخطيبُ منزلة رفيعة ، ربما سَمَتْ على منزلة الشاعر . يقول أبو عمرو بن العلاء (٩٨) : « كان الشاعر في الجاهلية يقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر

الذي يقيّد عليهم مآثرهم ، ويفخّم شأنهم ، ويهول على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ، ويخوف من كثرة عدوهم ، ويهابهم شاعرُ غيرهم ، فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ، ورحلوا إلى السوقة ، وتسرعوا إلى أعراض الناس – صار الخطيب عندهم فوق الشاعر .» ، وهذا ما قاله الجاحظ أيضاً (٩٩) : « كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب ، وهم إليه أحوج ، لردّه مآثرهم عليهم ، وتفكيرهم بأيامهم ، فلما كثر الشعراء ، صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر .»

نشأ لسلامة ذي فائش ابن كأكمل أبناء المقاول ، وكان مسروراً به ، يرشحه لموضعه ، فركب ذات يوم فرساً صعباً ، فكبا به ، فَوَقَصَه ، فجزع عليه أبوه جزعًا شديداً ، وامتنع عن الطعام ، واحتجب عن الناس ، واجتمعت وفودُ العرب ببابه ليعزوه ، فلامه نصحاؤه في إفراط جزعه ، فخرج إلى الناس ، فقام خطباؤهم يُؤسُّونَه ، وكان في القوم جُعاد بن أفْلح (١٠٠) :

« أيها الملك ، لا تُشْعِرْ قلبك الجزع على ما فات ، فيغفل ذهنك عن الاستعداد لما يأتي ، وناضل عوارض الحزن بالأنفة عن مضاهاة أفعال أهل وَهْيِ العقول ، فإن العزاء لِحُزَماءِ الرجال، والجزع لربّات الحجال ، ولو كان الجزع يردّ فائتًا ، أو يُحيي تالفاً ، لكان فعلاً دنيئًا ، فكيف وهو مجانبٌ لأخلاق ذوي الألباب ، فارغب بنفسك أيها الملك عما يتهافت فيه الأرْذَلون ، وصُنْ قدرك عمًّا يركبه المخسوسون ، وكنْ على ثقة أن طمعَك فيما استبدت به الأيام ، ضلّة كأحلام النّيام .»

فجُعاد يطالب الملك بأن يكون قويا جَلْداً ؛ ذلك أن الحياة لا يمكن أن تقف لموت أحد ، ومهما يكن من عظم الفقد فإن على الإنسان أن يمضي في حياته . كثيراً ما كان هذا الموقفُ يدفع الخطيبَ دفعاً إلى تلمّس ما يعزّي الملك ويخفّف أحزانه ، فيكثر من الحكم والأمثال التي تثبت حتمية الموت .

وعزّى أكثم بن صيفي عمرو بن هند ملك العرب عن أخيه ، فقال له (١٠١) : « إن أهل هذه الدار سَفْرٌ لا يَحُلون عقد الرجال إلا في غيرها ، وقد أتاك ما ليس بمردود عنك ، وارتحل عنك ما ليس براجع إليك ، وأقام معك من سيظعن عنك ويَدَعُك ، واعلم أن الدنيا ثلاثة أيام، فأمْسِ عِظة ، وشاهد عدل ، فَجَعَك بنفسه ، وأبقى لك وعليك حكمته ، واليوم غنيمة ، وصديق أتاك ولم تأته ، طالت عليك غيبته ، وستسرع عنك رحلته ، وغد لا تدري من أهله ، وسيأتيك إن وجدك ، فما أحسن الشكر للمنعِم ، والتسليم للقادر ، وقد مضت لنا أصولٌ نحن فروعها ، فما بقاء الفروع بعد أصولها ، واعلم أن أعظم من المصيبة سوء الخلف منها ،

وخير من الخير مُعْطيه ، وشَرٌّ مِنَ الشرِّ فاعله .»

ويظهر من هذه الخطبة أنها تجمع خُلاصةَ الفِكر الجاهلي في الموت والحياة ، ففي ثنايا الحديث عن الموت يأتي الخطيبُ بالمقابل له وهو الحياة ذاتها ليقول : إنها مجرَّد جسر أو مرحلة يتحتم بعدها مجيءُ الموت ، فهو أمرٌ محتوم ، بدليل ذهاب الأصول وبقاء الفروع ، فقد ذهب الآباءُ والأجداد وسيأتي يوم نذهب نحن أيضاً ونترك الدُّنيا للأبناء والأحفاد ، فإذا كان الأمرُ كذلك ، فلا يحقّ للإنسان أن يجزع لوفاة عظيم ، أو حبيب ؛ لأن هذا لا يحقِّق له الخلف الصالح . وهذا المضمون في جملته سنراه عند الشعراء ، بل لعلنا رأينا مثله فيما قدمناه من شعر في الفصول السابقة .

وعَرَفَ العرب في جاهليتهم طائفةً من الحكماء ، كانوا يقومون في المواسم العظام والمجامع الكبار ، يعظونهم ويدعونهم إلى الرشد ، ونبذ الأحقاد والخلافات ، حيث إن نهاية الإنسان الموت ، وإذا كان ذلك كذلك ، فلماذا لا يصل الناس أرحامهم ، ويصلحون أموالهم كما طلب منهم كعب بن لؤي (١٠٢) عندما قال (١٠٣) : « اسمعوا وعوا ، تعلَّمُوا تَعْلَمُوا ، وتفهَّمُوا تفهَمُوا ، ليل ساجٍ ، ونهار ضاح ، والأرض مهاد ، والجبال أوتاد ، والأولون كالآخرين ، كل ذلك إلى بلاء ، فصِلوا أرحامكم وأصلحوا أحوالكم ، فهل رأيتم من هلك رجع ، أو ميتاً نشر ؟ الدار أمامكم ، والظن خلاف ما تقولون ، زيِّنوا حرمكم وعظِّموه ، وتمسَّكوا به ولا تفارقوه ، فسيأتي له نبأ عظيم ، وسيخرج منه نبيٌّ كريم .» ثم قال :

نهارٌ وَلَيْلٌ واخْتِلافُ حَوادِثٍ   سَواءٌ عَلَيْنا حُلْوُها وَمَريرُهـــا

يَئوبان بِالأحْداثِ حَتَّى تأويـا   وَبِالنِّعَمِ الضَّافي عَلَيْنا سُتُورُها

أدرك الخطيب أن الموتَ أمر محتوم ، أو قَدَرٌ لا مفرٌ منه ولا مهربَ ؛ لأنها النهاية التي تؤول إليها الحياة والأحياء ، وقد وصل إلى هذه النتيجة بعد تأمُّل فيمن حوله ، فقد طوى الردى أمماً كثيرة ، وأصبحت أثراً بعد عين ، فكل شيء إلى بلاء ولا رجعة إلى الحياة مرة أخرى . وهذه النظرة تظهر لنا كذلك خُلاصة لفكر بعض الجاهليين في البعث والنشور ، فقد كان بعضهم لا يؤمنون بالبعث ، ورفضوا أن يصدِّقوا بأن ثمة حياةً بعد الموت .

ويعظ قس بن ساعدة الإيادي قومه قائلاً (١٠٤) : « يا معشر إياد ، أين ثمود وعاد ، وأين الآباء والأجداد ، وأين المعروف الذي لم يشكر ، والظلم الذي لم ينكر ؟ أقسم قس قسماً بالله، إن لله لدِيناً هو أرضى له من دينكم هذا .»

ولعل هذه الوعظية جزءٌ من الخطبة التي أقمناها على أساس سجعي من قبل ويظهر منها أيضاً أن الموت لم يبق على أحد ، فهو أمر محتوم .

وبرغم هذه النغمة المتشائمة ، فإننا نعترف بأن ذلك كان خُلاصة تجربة العرب في الحياة والموت ، وسيتأكد ذلك في القسم الذي عقدناه لتحليل الشعر .

٣ - القصص

كان للعرب - ككل شعوب الأرض - حكاياتُهم وخرافاتهم وأساطيرهم ، سواء في هذا ما أنشأوه هم أنفسهم أو ما ترامى إليهم من قصص الشعوب الأخرى ، كالفرس والهنود . ويبدو أن القصص كان شيئاً هاما في حياة العربي القديم ، بل ربما كان ضرورة اجتماعية . فأسمار الليل التي كان العربُ القدماء يتسامرون بها ومجالس أهل القرى والحواضر ، وما كان يروى فيها من أخبار وأحاديث تأريخية أو خرافية - كل ذلك جعل للحكاية أهمية خاصة ، إذ لا يقطع الوقت الطويل إلا مثل هذا الفن المثير المنشط للخيال والروح معاً .

على أن القصص لم يكن مجرَّد أداة لملء الفراغ بالأحاديث الطريفة ، « بل كان له في البداية وظيفة حضارية ، حين واجه العربيُّ الكونَ من حوله وأراد تفهُّم ما يحيط به من ظواهره. وفي هذا المجال لعبت الأسطورةُ الدورَ الرئيسيَّ ، فالعرب في القديم قد شخَّصوا الأجرام السماوية - كما هو مألوف في التفكير الأسطوري - وأنشأوا حولها بعض الأساطير . ومن ذلك ما يروى من أن « الدبران » خطب « الثريا » إلى القمر ، لكن الثريا رفضت وامتنعت ، ومضت عنه وهي تقول : ما أصنع بهذا السبروت الذي لا مال له ؟ وأخبر القمر الدبران بما قالت الثريا ، فمضى الدبران يجمع نياقه ، وراح يسوقها أمامه صداقاً للثريّا ، ويتبعها حيثما توجَّهت .»

وكذلك يروون أن الغميصاء أو الغموض كانت هي و « سهيل » والشعرى في حجرة واحدة ، فانحدر سهيل والشعرى وعبرا المجرَّة إلى اليمين ، وبقيت الغميصاء وحدَها تبكي حزناً على فقد سهيل الذي كانت تعشقه حتى غمصت عيناها ، وكذا تبدو في السماء أسيفة موجعة .

وكما واجه العربيُّ الكونَ وظواهره الغريبة ، واجه كذلك ظاهرة الموت. وربما كانت هذه مرحلة متأخِّرة عن المرحلة السابقة ؛ إذ نجد العربيَّ يستغل تفكيره الأسطوريَّ في رواية حكايات شبه أسطورية ، وإن أضفى عليها طابعاً واقعيا . وفى هذا الصدد نجد حكاية تقول : « إن لقمان

– وهو غير لقمان الحكيم الذي جاء ذكره في القرآن الكريم – خُيِّر بين سبعة بعران وبين سبعة أنسر ، كلما هلك خلف بعده نسر ، فاستحقر الأباعر واختار النسور . فكان يأخذ فرخ النسر فيجعله في جوبة من الجبل فيعيش الفرخ خمسمائة سنة أو أقل أو أكثر ، فإذا مات أخذ آخر مكانه حتى هلكت كلها إلا السابع ، أخذه فوضعه في ذلك الموضع وسمته لبداً . (فلبد بلسانهم : الدهر) ، فلما انقضى عمر لبد رآه لقمان واقعاً فناداه : انهض لبد ! فذهب لينهض فلم يستطع ، فسقط ومات ، ومات لقمان معه . فضرب العرب به المثل فقالوا : طال الأبد على لبد .»[١٠٥]

وقد ذكر الشعراءُ لقمانَ في شعرهم ، فمن ذلك قول لبيد[١٠٦] :

وَلَقَدْ جَرى لُبَدٌ فَأدْرَكَ جَرْيَهُ رَيْبُ المنون وَكانَ غيرَ مُثَقَّلِ
لَمّا رَأى لُبَدُ النُّسورَ تَطايَرَتْ رَفعَ القَوَادِمَ كالفقيرِ الأعْزَلِ
مِنْ تحتِهِ لقمانُ يرجُو نَهْضَةً وَلَقَدْ يرى لقمانُ أنْ لا تأتَلِ

ويقول سلمى بن غوية بن ربيعة الضبيّ[١٠٧] :

أ وَ لَمْ تَرَ لُقْمانَ أهْلَكَـــهُ ما اقْتاتَ مِنْ سَنَةٍ ومِنْ شَهْرِ
وَبَقا نسر كلّما انقَرَضَتْ أيّامُهُ عــادَتْ إلــى نِسْــرِ
ما طالَ مِنْ أبدٍ عَلى لُبَدٍ رجعتْ محورتُهُ إلى قصْـرِ

فمن الواضح في هذه القصة أن العربي أراد أن يجسِّم فكرتَهُ عن موت الإنسان المحتم ، مهما استنسر هذا الإنسانُ واستمسك بالحياة .

ومن أشهر القصص عندهم أيضاً ، والتي وردت في أشعارهم قصة طسم وجديس ، وهما قبيلتان كانتا تسكنان اليمامة في شرق نجد ، وكان اسمها وقتذاك « جَوّ » . وكانت السيادة في طسم حتى انتهى الملك إلى رجل ظالم فاسق ، فائتمرت به جديس فقتلوه وأفنوا قوْمَه من طسم ، ولم ينجُ منهم إلا رجل اسمه « رباح بن مرة » سارع إلى تبّع حسان بن عمرو ، ملك اليمن ، مستنجداً به ، فسار معه بجيشه . وكان لرباح بن مرة هذا أختٌ في جديس – تسمى زرقاء – تبصر على مسيرة ثلاثة أيام . فلما كان قريباً من القوم أخبر حسان بخبرها وقال للجيش اقطعوا الشجر ، ويضع كل راكب منكم بين يديه غصناً ليشتبه الأمر عليها . فلما نظرت زرقاء اليمامة من فوق حصن مرتفع من حصونهم قالت : أرى رجلاً في شجرة ، معه كتف يتعرقها ، أو نعل يخصفها . وأخبرتهم بأن حِمْيَراً ستغزوهم ، وكان هناك كاهنٌ اسمه

سطيح قد تنبأ بذلك ، ولكن قومها كذّبوها ولم يأخذوا للأمر أهبتهم ، فوطئهم حسان بجيشه وأفناهم وهدم قصورَهم وحصونهم ، وصلب « زرقاء » على باب « جوّ » بعد أن قلع عينيها ، فسميت « جوّ » في ذلك الوقت « اليمامة » على اسم هذه المرأة [١٠٨]. وقد اهتم الشعراءُ بقصة اليمامة ورؤيتها الأسطورية لجيش الملك اليماني الذي أفنى قومها بجوّ . يقول الأعشى [١٠٩] :

ما نَظَرَتْ ذاتُ أشْفارٍ كَنَظْرَتِها ... حَقا كَما صَدَقَ الذِّئْبيُّ إذْ سَجَعا
إذْ نَظَرَتْ نَظْرَةً لَيْسَتْ بِكاذِبَةٍ ... إذْ يَرْفَعُ الآلُ رَأسَ الكَلْبِ فارتفَعا
وَقلّبَتْ مُقْلَةً لَيْسَتْ بِمُقْرِفَةٍ ... إنْسانَ عَيْنٍ وَمُؤقا لَمْ يَكُنْ قَمَعا
قالَتْ أرى رَجُلاً في كَفِّهِ كَتِفٌ ... أوْ يَخْصِفُ النَّعْلَ لَهفي أيّةً صَنَعا
فَكَذَّبُوها بِما قالَتْ فَصَبَّحَهُمْ ... ذُو آلِ حسّانَ يُزْجي المَوْتَ والشَّرَعا
فاسْتَنْزَلُوا أهْلَ جَوٍّ مِنْ مَساكِنِهِمْ ... وَهَدَّمُوا شاخِصَ البُنْيانِ فَاتَّضَعا

ويشك بعضُ الدارسين في نسبة هذه الأبيات للأعشى ، ويرى أنها مقحمة على القصيدة [١١٠]. ومهما يكن وجهُ الحقِّ في هذا الأمر ، فإن الأبيات تبدو متّسقة مع جو الشعر الجاهلي ، ويمكن اتخاذها موضوعاً للدراسة كغيرها من الشعر الذي ثبتت نسبته إلى قائله .

ولم يكتف الشعراءُ بذكر قصة طسم وجديس ، بل ذكروا قصصَ الأمم البائدة ، مثل « عاد » و « إرم » و « ثمود » . يقول الأعشى [١١١] :

أ لَمْ تَرَوْا إرَماً وَعَادَا ... أوْدَى بِها اللَّيْلُ والنَّهارُ ؟
بَادُوا فَلَمَّـــا أنْ تـــآدُوا ... قَفَّى عَلى إثْرِهِمْ قُدارُ
وَقَبْلَهُمْ غَالَـــتِ المَنَايَـــا ... طَسْماً وَلَمْ يُنْجِهَا الحِذارُ
وَحَلَّ بِالحَيِّ مِنْ جَديسٍ ... يَوْمٌ مِنَ الشرِّ مُسْتَطَارُ
وَأهْلُ غُمْدَانَ جَمَّعُــوا ... للدَّهْرِ مَا يُجْمَعُ الْخِيارُ
فَصَبَّحَتْهُمْ مِنَ الدَّوَاهِــي ... جَائِحَةٌ عَقْبُهَا الدَّمارُ
وأهْلُ جَوٍّ أتَتْ عَلَيْهِــمْ ... فأفْسَدَتْ عَيْشَهُمْ فَبارُوا
بَلْ لَيْتَ شِعْري وأيْنَ لَيْتٌ ... وَهَلْ يَفيئَنَّ مُسْتَعارُ ؟
وهلْ يَعُودَنَّ بَعْدَ عُسْرٍ ... عَلَى أخي فَاقَةٍ يَســارُ

وخلاصة ما جاء في أخبار هذه الأمم البائدة ، أن الملك بعد طوفان نوح كان في عاد الأولى ، وهم الذين بنوا إرم ذات العماد التي أشار إليها القرآن الكريم بقوله : ﴿ أَ لَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعادٍ . إِرَمَ ذاتِ الْعِماد .﴾ ، وقد أهلكهم الله حين خالفوا نبيهم « هوداً » عليه السلام وكذّبوه ، وكانت مساكنُهم أقصى الجنوب من شبه الجزيرة العربية ، وقد أصبحت الآن صحراءَ جرداءَ . ثم ظهر بعدهم أبناء عمومتهم ثمود – وهم الذين يطلق عليهم اسم عاد الثانية – الذين أرسل الله إليهم نبيَّهم صالحًا عليه السلام والناقة . فلما قتلها رجل يسمى قُدار بن سالف – وهو أحمر ثمود – أفناهم الله ، وكانت مساكن ثمود قرب وادي القرى . وقد ذكر بعض الشعراء قُدار هذا منسوباً إلى إرم . يقول زهير (١١٢) :

فَتُنْتَجُ لَكُمْ غلمانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ ترضعْ فتَفطمِ

ويقول عِلْباء بن أرقم بن عَوْف (١١٣) :

وَقالَ صِحابي : إِنَّكَ اليَوْمَ كائِنٌ عَلَيْنا كَما عَفَّى قُدارٌ عَلى إِرَمْ

وليس حديث الشاعر الجاهلي في مثل هذه المواضيع غريبًا ، فهو مألوف كثير . فالشاعر الجاهلي كان محيطاً بكل معارف عصره من تاريخ وأساطير وأنساب ، وهو مع هذا رجل حكيم ، يمتاز بين سائر الناس بأنه أعمق غوراً ، وأصح نظراً ؛ لذلك كان من المألوف أن يعرض الشاعر لحديث مثل هذه الأمم البائدة ، حين يتحدث عن غدر الدنيا بالناس ، ليصل من ذلك إلى أن كل شيء يصير إلى الزَّوال والفناء ، فهو لا يقصد من ذلك إلا استنباط العِظة والعِبَرة .

وكل ما جاء في هذا القصص عن عاد وثمود وطسم وجديس وغيرها يدلُّ على أن هذه الأخبار ظلت تتناقل جيلاً بعد جيل حتى وصلت إلى عصر الأعشى . والواقع أن القرآن الكريم عندما تحدث إلى العرب عن هذه الأمور ، تحدث إليهم فيما أَلِفُوا وفيما تداولوا وعرفوا ؛ ذلك لأنه كان يقصد إلى التذكير والعِظة .

ويشير القرآن الكريم إلى معرفة العرب لكثير من قصص الأنبياء وأقوامهم . يقول تعالى ﴿ أَ لَمْ يَأْتِهِمْ نَبَأُ الَّذينَ مِنْ قَبْلِهِمْ قَوْم نوحٍ وَعادٍ وَثَمودَ وَقَوْم إِبْراهيم وَأَصْحاب مَدْيَن وَ المؤْتَفِكات أَتَتْهُمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنات ﴾ (١١٤) ، ويقول تعالى : ﴿ إِنَّكُمْ لَتَمُرّونَ عَلَيْهِمْ مُصْبِحين . وَبِاللَّيْلِ أَ فَلا تَعْقِلون .﴾ (١١٥) ، ويقول تعالى : ﴿ وَلَقَدْ أَتوا عَلى الْقَريةِ الَّتي أُمْطِرَتْ مَطَرَ السَّوْءِ أَ فَلَمْ يَكونوا يَرَوْنَها بَلْ كانوا لا يَرْجونَ نُشورا .﴾ (١١٦) وينقل الطبري عن قتادة أن أوائل الأمة نظرت إلى

سفينة نوح بالجزيرة : « وهي من مواطن إياد » . و وجود سفينة نوح عليه السلام أو ما يقال إنه هي يحتِّم أن تكون قصةُ الطوفان معروفة عندهم في الجاهلية وعند من يخالطهم من العرب [١١٧] . ولا بدَّ أن وجودَ اليهود والنَّصارى بين العرب نشر بينهم كثيراً من هذا القصص ؛ لأنه مادة قريبة من الفهم ، مفيدة للتبشير والعِظة.

٤ – أيام العرب

هي – بإيجاز – ملاحم الجاهليين التي وصلت إلينا حاملة ثقافة أُمتنا العربية ، ومقدمة أروع تراث شعري ، يرجع معظمه إلى القرن الخامس الميلادي ، أي في حدود مائتي سنة قبل الإسلام [١١٨] .

ويحرص ابنُ السكيت – من الرواة القُدامَى – على تقديم الأيام . قال : « جاءت الأيامُ بمعنى الوقائع والنعم ، وإنما خصوا الأيام دون ذِكْر الليالي في الواقع ؛ لأن حروبهم كانت نهاراً .» [١١٩] ، واستناداً إلى هذا الدليل ، جعل الباحثون المحدَثون لكلمة « الأيام » في هذا الاستعمال المجازي جملةَ دلالات ، نوجزها بما يأتي [١٢٠] :

أ – أن يكون قولُهم « أيام العرب » أصله « أيام وقائع العرب » ، ثم حُذِفت كلمة وقائع اختصاراً ؛ بسبب كثرة تداولها ، وهو استعمال شائع ، نظير قوله تعالى : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَة ﴾ ، والمقصود : أهل القرية ، وهو مَجاز الحذف .

ب – أن الموقعة أظهر حدث في « اليوم » ، فسمِّي اليوم كلُّه بها ، كأن لم يكن شيءٌ آخر سواها في هذا اليوم ، وهذا شائع أيضاً . نقول : يوم النصر ، و يوم اللِّقاء .

ج – أن التسمية باليوم ، تعود إلى أن القتالَ كان يحدث في يوم واحد فقط ، إلا باستثناءات ضئيلة ، مثل يوم الكلاب الثاني [١٢١] الذي امتد يومين ، و فيف الريح ، الذي امتد ثلاثة أيام [١٢٢] .

د – أن اليوم رمز تاريخي ، يؤرِّخون به الزمن ، فقيل : حدث ذلك يوم كذا أو زمن الوَقْعة الفلانية ، ثم استغلت الوقعة للتاريخ . وإلى هذا ذهب كثيرٌ من العلماء القُدامى فقرَّروا أن الجاهليين استعملوا كلمة يوم للموقعة ، «وظاهر من قصص الأيام ، أنهم كانوا يقصدون من اليوم في هذا الاستعمال معنى النهار فقط ، لا معناه الذي يشمل الليلَ والنهار .» [١٢٣]

والأيام تذكِّرنا بالليالي ، والليالي عند العرب – كما يقول البيروني – هي الأصل ،

« ومنها يبدأ الحساب ؛ ذلك أن شهورَهم مَبْنِيَّة على مسير القمر ، مُسْتَخرجة من حركاته المختلِفة وأوائلها ، مقيَّدة برؤية الأهِلَّة لا الحساب ، وهي ترى لدى غروب الشمس ، ورؤيتها عندهم أول الشهر ، فصارت الليلة عندهم قبل النهار .» (١٢٤)

وهذا التصوُّر للزمان ، وأن الليل مقدَّم على النهار ، أصيل عند العرب منذ خروجهم من شبه الجزيرة واستيطانهم التخوم ، وهو أيضاً شائع عند البابليين ، فلقد كان « نانا » أو « سين » يعتبر ربَّ النجوم ، وكان إله الشمس « أوتو » من سُلالته هو وقرينته « نينكال » ، والقمر عند أغلب الساميين – ولا فرقَ عندنا بين أن نقول « سامي » وبين أن نقول « عربي » – رمز الذُّكورة ، والشمس مؤنثة . ثم إن « اليوم » ذاته ، يبدأ عند قدماء العرب بمغيب الشمس ، ولم يكن يقسَّم عندهم إلى أربع وعشرين ساعة ، أما تقسيم الأسبوع إلى أيام سبعة فبالإمكان إثباته عند العرب الجاهليين منذ عصر قديم (١٢٥) .

ويذهب فيشر إلى أن « النهار يرجع إلى الحساب السامي الأول الذي كان يجعل اليوم من الغروب إلى الغروب ، بينما يرجع الليل إلى التقويم المتأخِّر الذي يجعل اليوم من المساء إلى المساء ، لِما له من صِلة بالسنة القمرية . وقد شعر العرب بأن اليوم اصطلاحٌ شامل ، فقدَّموه وأخَّروا النهار ؛ لأنهم أدركوا أنه تعبيرٌ عام عن الزمن ، لا يصبح يوماً إلا إذا ضمَّ إليه الليل . وهذا هو الوضعُ الصحيح الذي ارتأوه .» (١٢٦)

فهل يُعدُّ هذا دليلاً أساساً لردِّ ما قيل بأن اليوم مجرَّد غارات كان الجاهليون يشنّونها نهاراً ، ثم يتحاجزون عند هبوط الظلام ؟ على أن الأيام أمدَّتنا بطائفة من ملامحها ، فيها نصٌّ على لقائهم ليلاً ، مع إبقاء كلمة « يوم » دون كلمة « ليلة » (١٢٧) .

إن الدلالة القاصرة لأيام العرب – في تلك الحدود – تبعد الأيام – من حيث هي ملاحم – من إطارها الفني ، و وظيفتها الملحمية . وقد ربطوها بالتاريخ لتعود إلى القارئ مجموعة سجِلات عسكرية ، تتحدث عن وقعات دموية ، وتصور روحاً قتالية مستمرَّة ، فاختفى – من ثمَّ – صوتُها الإبداعي ، المنبثق من وجدان الأمة ، عبر سفر طويل دائم . وترتَّب على ذلك أيضاً ، اختفاءُ « الأيام » من كتب الأدب ، وظهورها في كتب التاريخ .

وقد نسي متأخِّرو المتأدبين الأيام – من حيث هي عطاء أدبي – بعد أن ظلت شاغل الناس إلى ما بعد عصر بني أمية (١٢٨) . فأقدم الشعر وأوله رصد فيها ، بل إن بعضَ الشعراء لا ذكر له في الأيام ، ولا يمكن أن نرى قصيدة « مهلهلية » أو بيتاً واحداً يعزى لمهلهل بن ربيعة ، إلا

وله مكان في يوم « البسوس » . وتكفي نظرة إلى المعلّقات لبيان ذلك ، ففيها معلّقتا عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حِلِّزة ، وقد قيلتا في البسوس ، ومعلقتا زهير وعنترة وقد قيلتا في داحس. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي ، ليس إلا أصداء لذلك البناء الملحمي الشامخ ، فضلاً عما نراه فيه من مجموعة أعمال أدبية أخرى جاهلية مستوعبة المآثر والبطولات. فهذا « يوم حجر » (١٢٩) ضمّ مأساة امرئ القيس من تتويج أبيه ، إلى مقتله ، إلى موت الشاعر نفسه . ويوم « ذي قار » (١٣٠) ضم حياة عديّ بن زيد العبادي وشعره ، ويوم « داحس والغبراء » (١٣١) احتوى سيرة عنترة ، وأيام « عامر وغطفان » (١٣٢) تعد ملحمة كبيرة لحياة الحارث بن ظالم المرّي ، الشاعر الفارس ، المعروف بوفائه وفَتْكه .

وإذا كانت الأيامُ داخلَ هذا الإطار وبالأبعاد التي حددناها تفتقر – في حالة ربطها بالملاحم ، وبالملاحم السومرية والبابلية بنوع خاص – عنصرَ الصراع المتمثّل بتحرُّكات الآلهة وتصرُّفاتها فيما بينها ومع البشر ، فتقتصر من ثَمَّ على الصراع البشري – فهذه الظاهرة على أية حال لا تبعدها عن الأصل الذي هو واحد في جميع الأحوال .

وبجانب ذلك يمكننا القول إننا لا نجد الصراعَ الإلهيَّ متمثلاً في جميع الملاحم السامية ، بل إن جلجامش نفسَه ثلثه من البشر ، وإن مغامرات الأبطال البشر في ملحمته واضحة ، ولا سيما أنكيدو الذي كان مخلوقاً بشريا صِرْفًا ، وقد أدركه الموتُ فحزن عليه جلجامش ، وجزع عندما علم أنه ملاقِ هذا المصير نفسه ؛ لذلك يمكن تقسيم الملاحم القديمة إلى قسمين : ملاحم تعتمد أساطيرَ أبطال ، وملاحم تعتمد أساطيرَ آلهة .

والأيام تنتمي إلى القسم الأول من الملاحم ، أي إلى أساطير الأبطال legends . والبطل فيها صاحبُ خوارق ، وقد يحمل صفاتِ الكاهن أو الساحر أو الرجل تلوح عليه علامات نبوّة ، مقابل الشخصيات المهولة في الملاحم القديمة .

وكان من الممكن أن تصبح الأيامُ ملحمةً واحدة كبيرة ذات مقطوعات أو ملاحم صغار ، تدور في فَلَك بطل واحد تبرزه بطولاتُ المتقدمين ، وبطبيعة الحال تكون الشخوص الملحمية الصغيرة قد تنوسيت . ولقد أصاب الأيام – وهي في طريق تطوُّرها إلى السيرة الشعبية – نفس ما أصاب الملاحمَ القديمة ، في تجميع البطولات المتعدِّدة في شخص واحد . فظهرت سيرة عنترة مستأثرة بكل بطولات « أيام داحس والغبراء » ، وسيرة الزير سالم أو المهلهل بن ربيعة مستأثرة ببطولات « أيام البسوس » ، ولعل ملامحَ الأيام كانت واحدة وناضجة ، أو في طريقها

إلى النضج ، تدور حول صراع أمة بكاملها ، ثم أدركها الإسلامُ فتجزّأت .

ولقد عالجت ملاحمُ الأيام جملةً من القضايا التاريخية إلى جانب الأساطير العربية القديمة ، فزخرت بإشارات ورموز حول آثار الوقائع الماضية ، والشخوص المنقَرضة ، والممالك والبلدان الطامسة ، مثل العماليق في « يوم اليمامة » (١٣٣) ، والمعمَّرين في « يوم البسوس » (١٣٤) ، وتأثير انهيار سد مأرب في « أيام الأوس والخزرج » (١٣٥) ، وحياة مملكتي الحيرة وغسّان في « يوم حليمة » (١٣٦) أو « أباغ » (١٣٧) ، وحياة مملكة كِنْدة في أيام « البردان » (١٣٨) و « الكلاب الأول » (١٣٩) و « حجر » ، وكذلك أخبار الحصون والقصور والقلاع العظيمة ، كما في يوم « المشقر » ، وأما الحروب فلدينا حولها أمثلة كثيرة ومتعددة ، أهمها : يوم « ذي قار » (١٤٠)

وأما التاريخ الأسطوريُّ في ملاحم الأيام ، فأول ما نمثّل له بقصة « الزبّاء » (١٤١) ، وما كان بينها وبين جَذيمة ملك الحيرة . فقد قتل جذيمة أباها عمرو بن الظرب بن حسان العاملي ، من عاملة العماليق ، فملّكها قومُها عليهم ، فاحتالت الزبّاء على جذيمة حتى قتلته في قصرها بأن قطعت شرايينَ يده ، وجمعت دماءه في طست ، وقالت له : « يا جذيم ، لا يضيعن من دمك شيء ؛ فإني أريده للخبل .» وكنا ذكرنا أن العربَ تعتقد أن دماءَ الملوك تشفي من الخبل ، وكما قال المتلمِّس بيته المشهور :

مِنَ الدّارميّينَ الّذينَ دِماؤُهُمْ شِفاءٌ مِنَ الداءِ المجنَّةِ والخَبْلِ

و « يوم اليمامة » مثل آخر نسوقه لبيان اختلاط التاريخ بالأسطورة ، وامتزاجهما في الأيام ، فله صِلَة بجذيمة الأبرش المقتول على يد الزباء ، وذلك عندما هاجم حسان بن تبّع حصونَ اليمامة وحاول جذيمةُ أن يتصدى لحسان بعد أن أوقع بطسم وجديس ، فلم يستطع شيئاً . ويتردد في هذا اليوم صدى عادة إقطاعية قديمة هي حق السيِّد المطاع ، وتقابلها في ملحمة جلجامش عمليةُ الاغتصاب التي كان يمارسها السيدُ المطاع ملك « أورمك » – جلجامش – قبل أن يصارعه أنكيدو بسبب هذه العادة . والسيد الطسمي هو عمليق بن سام بن نوح ، قبل أن يجيء إليه السيد الجديسي – الأسود بن عفار – إلا أن أنكيدو لم يصرع سيده جلجامش ، وأما الأسود فيصرعه ، أو يقتله غيلة ، وينتهي متوحشاً في جبل طيئ ، وحيداً بين الوحوش ، بخلاف أنكيدو الذي بدأ متوحشاً وحيداً بين وحوش الصحراء ، ثم انتهى صديقاً ومرافقاً لجلجامش في رحلته البعيدة إلى جبال الأرز (١٤٢) . وأما أيام الأوس والخزرج ، فهي تبدأ بقصة استيلاء أحد الملوك على يثرب ، فكان يمارس نفس العادة ، إلى أن خرجت على أحد عظَماء

القوم أخته بدمائها التي لطّختها من قُبل ومن دُبر ، فبدت له كأنها بغيّ ، وهي متعمّدة لكي توحي له بهذا المعنى ، كما فعلت أخت الأسود بن عفار ، فقال لها : إنك أتيت أمراً منكراً . فقالت له : إن ما فُعِل بي ، وما يُفعل الليلة أفظع ، فثار وقتل الملكَ والتجأ إلى الشام ، ثم بدأت أيامُ الأوس والخزرج .

وبالمقارنة بين ملحمة جلجامش وملحمة اليمامة نجد أن الأخيرة عمدت إلى الإسراع ، فقتلت الملك ، وغضبت الآلهة فمحقت القبيلتين ، بخلاف جلجامش الذي استطاع أن ينتصر مبدئيا على أنكيدو انتصاراً جسديا ، لكنه انهزم روحيا ، فأقلع عن عادته ، لكن لحقت به النتائجُ المؤجلة نفسها : محقوا جميعاً ولم يحصلوا على الخلود . وهذه النتائج جميعها تنطبق على أيام الأوس والخزرج أيضاً .

ولعل أبرزَ الوجوه التي التقت فيها الأيامُ بالحلقات القديمة للملاحم الأولى ، هي « قصة الاغتصاب » أو « حق السيد المطاع » ، كما يطلق عليها المستشرقون (١٤٣) ، في إطار الملاحم والأيام ، حيث كان للملك أو السيد العظيم من درجة التقديس ما يخوّل له الحق في أن تقدّم له كلُّ عذراء تزفُّ إلى عريسها ، فينال منها ويفتضّها في الليلة الأولى ، ثم تزفّ بعد ذلك . وكان جلجامش له هذا الحق إلى أن ظهر أنكيدو معارضاً هذا الحق ، بمساعدة بغايا المعبد المقدّسات اللائي تقرّبن منه من أجل إنقاذ حرائر النساء من هذه العبودية . وموضوع تقديس البغايا يبرز لنا في « يوم حوزة » (١٤٤) ، حيث يمتلك هاشم بن حرملة بغيا يقال لها : أسماء المريّة ، فدعاها معاوية بن عمرو بن الشريد أخو الخنساء ، فأخبرت سيدها بإهانة معاوية لها فهاج وغضب ، و وقعت الحرب بينهما بسببها ، وفيها قتل معاوية .

ومن وجوه الشبه والارتباط كثرة التكرار والإعادة ، وهي صفة غالبة على الآداب العربية القديمة ، وقد تأثرت جميعُها بالملاحم السومرية ، وتظهر واضحة في الأيام . ومع أن هذا التكرار مدعاةٌ لكثير من السأم والملل في بعض المواقف القصصية ، فقد أفادهم في تقرير نظرية أن أصل هذه الملاحم هو الإنشاد أو الرواية الشفوية ، وهذا ينطبق على رواية الأيام ، وأنها كانت تنشد إنشادا ، بدليل ما كانوا يرددونه : « أنشد فلان » ؛ لذلك كثر فيها التكرار والإعادة .

وإذاً ، فلا عجبَ أن نجد تكراراً في ثنايا القصة الواحدة ، وفي القصص المختلِفة على أساس أنه من التقاليد الموروثة . قال موسكاتي : « لقد لعبت قوة التقاليد دوراً كبيراً في الأدب، وحددت طبيعته المحافظة ، بل الجامدة . فالأعمال الأدبية كانت تعدُّ قُدوة ، لا يمكن الإتيان

بأحسن منها ؛ ولهذا كان كلُّ جيل من الفنانين يطمح قبل كل شيء إلى استيعاب خصائصها ، ثم إخراجها من جديد . ومن الطريف أن نلاحظَ أن المؤلِّفين لم يكونوا يتردَّدون في أن يكرِّروا مرات عدة ، خلال العمل الأدبي الواحد صورة أو فِقْرة ترضي أنفسهم .» (١٤٥)
وينطبق هذا تمامًا على الشعر الجاهلي ، فقد حلَّ لنا موسكاتي ظاهرة التكرار الكثير جدًّا في الأيام ، وبخاصة العبارات والجمل الجاهزة ، بل الأبيات المأخوذ بعضها من بعض على ما نرى لعبد يغوث وامرئ القيس . ففي يوم « الكلاب الثاني » (١٤٦) يرثي عبد يغوث نفسه في قصيدته اليائية التي مطلعها (١٤٧) :

ألا لا تَلُوماني كَفَى اليوْمَ ما بِيَا   فَما لَكُما في اللَّوْمِ نَفْعٌ وَلا لِيَا

ثم يقول :

كَأَنّي لَمْ أَرْكَبْ جَواداً وَلَمْ أَقُلْ   لِخَيْليَ كُرِّي نَفْسي عَنْ رِجالِيـــا
وَلَمْ أَسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ وَلَمْ أَقُـــلْ   لأَيْسَارِ صِدْقٍ : أَعْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

وهو يقترب جدًّا من قول امرئ القيس (١٤٨) :

كَأَنّي لَمْ أَرْكَبْ جَواداً لِلَـذَّةٍ   وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبَاً ذَات خَلْخَالِ
وَلَمْ أَسْبَإِ الزِّقَّ الرويَّ وَلَمْ أَقُلْ   لِخَيْليَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ

وأبدى ابنُ رشيق عجبه من أن أحداً لم يَلُم عبد يغوث على قوله هذا ، ولم يتهمه بأنه أخذه من امرئ القيس ، مع أنه منه .

ورثى صريم بن معشر بن ذهل بن تيم (١٤٩) نفسه أيضاً ، وكان قد لقي كاهناً في الجاهلية، فسأله عن موته ، فقال له : أما إنك تموت بمكان يقال له « إلاهة » فمكث ما شاء الله . ثم إنه سافر في ركب من قومه إلى الشام فأتوها ، ثم انصرفوا عنها فضلوا الطريق ، فقال الرجل : كيف نأخذ ؟ قال : سيروا فإذا أتيتم مكانَ كذا وكذا حَيِيَ لكم الطريق ورأيتم الـ « إلاهة » ، فلما أتوها نزل أصحابه وأبى أن ينزل معهم . فبينما ناقته ترتعي إذ لدغتها أفعى في مشفرها ، فاحتكت بساقه والحية متعلِّقة بمشفرها ، فلدغته في ساقه ، فقال لأخ معه اسمه معاوية ، احفر لي قبراً فإني هالك ! ثم قال (١٥٠) :

ألا لَسْتُ في شَيْءٍ فَرُوحاً مُعَاوِيا   ولا المُشْفِعَاتُ إِذْ تَبِعْنَ الحوازِيَا
فَلا خَيْرَ فيما تكْذِبُ المَرْءُ نَفْسَهُ   وَتقْوالِهِ للشَّيْءِ : يا لَيْتَ ذَا لِيا

ولقد تكرر شطر البيت الثاني في قصيدة عنترة ، في يوم « الفروق » على هذا الوجه [١٥١] :

أَلا قاتَلَ اللهُ الطُّلولَ البَوالِيـــا وقاتَــلَ ذِكْــراكِ السِّنيــنَ الخَوالِيــا

وَقَوْلَكَ لِلشَّيْءِ الَّذي لا تَنالُهُ إِذا ما حَلا في الصَّدْرِ يا لَيْتَ ذَا لِيَا

وليس تكرار المعاني والعبارات الموروثة هو الدليل لهذا التوظيف التاريخي في الملاحم ، بل تكرار الموقف الذي رأيناه في جلجامش ويومي اليمامة والأوس والخزرج .

وأيام العرب كثيرة جدًّا ، فقد ذكر ابن الأثير [١٥٢] منها ما يناهز السبعين يوماً . أما الميداني فيقول بعد أن يعدِّد بإيجاز مائة وثلاثين يومًا : « وهذا الفن لا يتقصاه الإحصاء فاقتصرت على ما ذكرت . » [١٥٣] . ويبدو أن للأقدمين في أيام العرب عدة مؤلَّفات فُقِد معظمُها ، فثمة إشارات إلى أن صاحب الأغاني قد ألَّف كتاباً عن الأيام حوى ألفاً وسبعمائة يوم ، وأن أبا عبيدة معمر بن المثنّي له كتابان في الأيام ، أحدهما موسَّع اشتمل على ألف ومائتي يوم ، وآخر مختصَر سردَ فيه سبعة وخمسين يومًا ، وذكر أن لأبي عبيدة سوى كتابيه المتقدمين عدة كتب أخرى قصرها في هذا المجال ، ومثله فعل هشام الكلبي [١٥٤] .

كان نصيبُ الرِّثاء في شعر الأيام موفوراً ؛ فقد هبَّ الشعراءُ لرثاء قتلاهم وذِكْر مناقبهم وتهديد أعدائهم . وكان الرثاء فرديا ، وأحيانًا كان قبليا جماعيا . ولم ينسَ شاعرُ الأيام خصومَه الشجعان الذين سقطوا صَرْعَى في ميدان القتال ، فرثاهم أيضاً وذكر بطولاتِهم .

ولعل ارتباط القوم بالمنازَعات القبلية قد جعل الشاعر لا يقنع بالتعبير عن حزنه وأساه فحسب ، بل أضاف أيضاً إلى ذلك التعبير شدَّة سخطه وبالغ حقده على أعداء قومه . ونرى الشاعر لا يلبث أن يخلع رداءَ الحزن والأسى ، ويثوب إليه تجلُّده ، وتضطرم في صدره الأحقاد؛ فيتوعَّد القوم بلقاء قريب ، كما يذكرهم بما فعل لهم .

وكان مقتلُ فارس من فرسانْ القبيلة كارثة لها ؛ لأنها فقدت فيه عمادها ، كما فقدت مثلاً يُحْتَذى به في الفروسية ، وحينئذ يقف الشاعر وقفَته الحزينة الراثية ، تماماً كما وقف عنترة العبْسِيُّ في حرب داحس والغبراء ، يسجِّل مقتل مالك بن زهير ويتمنّى لَوْ تقع الرهان وتثور من أجله حرب ويقتل ، أما وأن قُتل فإنه يَعِدُ القتيل بأنه لو بقي حيا بعده ومكنه الدهر ، فسيفعل بالقوم ما تقرُّ به عيناه [١٥٥] . ويعرض لنا عبد الله بن عنمة الضبيّ صورة لفارس بكر بسطام بن قيس الذي سقط قتيلاً يوم نَقَا الحَسَن، مبيناً فيها ما امتاز به بسطام من فروسية ونبل

وكرم وشجاعة ، وكيف هوى صريعاً ، ويحق لقومه أن يجزعوا عليه من بعده ؛ لأنهم فقدوا بطلاً ومطعماً مِقْداماً (١٥٦) .

ولم يكن مقتلُ سيد القبيلة ليوهن العزائم ، ولكنه كان يثير حقد النفوس وغضبها على الأعداء . ولا ينسى الشاعرُ وهو يرثي ذلك السيد أن يذكّر القومَ بأنهم ثأروا من أعدائهم وسادتهم . ففي يوم خوّ قُتِل عُتيبة بن الحارث اليربوعي سيد يربوع وفارسها ، فرثاه متمّم بن نويرة في قصيدة مطلعها (١٥٧) :

وَنَحْنُ بِخوّ إنْ أصِيبَ عَميدُنا   وَعَرَّدَ عَنْهُ كُلُّ نِكْسٍ مُرَكَّبُ

أَبَأْنا بِهِ مِنْ سادَةِ الحيِّ ستَّةً   وَكُنَّا مَتى ما نَطْلُبُ الثَّأرَ نَغْضَبُ

ولكن الجزع والحزن على الفارس السيد الذي رحل لا بد أن يطغى على مشاعر بعضهم لما لهذا الفارس من منزلة في نفوسهم ، ولما يتحلى به من فضائل ، فقد قتل ربيعة بن مكدّم زعيم بني فراس وسيدهم ، وقاد فرسانهم بعده عبد الله بن جذل الطعان ، ومع ذلك فإن هذا الفارس لم يستطع أن يُخْفي حزنه وجزعه عليه فقال (١٥٨) :

فَإذا ذَكَرْتُ رَبيعَةَ بْنَ مكدَّم   ظَلَّتْ لِذِكْراهُ الدُّموعُ تَسيلُ

إلى أن يقول وقد عاد إلى رشده وتذكر لحظة الضعف التي انتابته :

كَيْفَ العَزاءُ وَلا تَزالُ خَريدة   تَبْكي رَبيعَة غادَةٌ عطبُولُ

يَأبَى لِيَ اللهُ المَذَلَّةَ إنَّما   يُعْطَى المَذَلَّةَ عاجِزٌ تنبيلُ

وفي يوم بعاث (١٥٩) ، وهو من أشهر أيام الأوس والخزرج ، وكانت الغلبة فيه ابتداء للخزرج حيث فرّ الأوسُ منهزمين ، لكن زعيمهم حضير الكتائب الأشهلي أبى الفرار واستصرخ الأوس الثبات ، فلما رأى القومُ ذلك جاشت حميتُهم وكرّوا لقتال أعدائهم ، فرجحت كِفةُ الأوس في الحرب وأكثرت من قتل الخزرج . وفيها قتل حضير الكتائب ورثاه خفاف ابن ندبة في أبيات منها (١٦٠) :

أَتاني حَديثٌ فَكَذَّبْتُهُ   وَقيلَ خَليلُك في المَرْمَسِ

وعندما يفقد الأخ أخاه في ساحة القتال فإن مزيجاً من الحزن العميق والنقمة على الأعداء ، يخيمان على نفس الأخ إذ أصبح وحيداً . ففي يوم اللوى قتل عبد الله بن الصِّمَّة ،

وكان أخوه دُريد بن الصمة نصحه بأن يكتفي بما ناله من القوم ويعود فأبى ، وعندما علم دريد بمقتل أخيه صوَّر لنا هذا المشهد تصويراً حزيناً في قصيدته المشهورة التي مطلعها (١٦١) :

أَرَثَّ جَديدُ الحبْلِ مِنْ أمِّ مَعْبدِ   بِعاقبةٍ وأخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

والتي يقول فيها :

أَمَرْتُهُم أمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوى   فَلَمْ يَسْتَبينوا الرُّشْدَ إلا ضُحَى الغَدِ

وفي يوم الكلاب الأول (١٦٢) نشبت الحرب بين شرحبيل وسلمة بن الحارث بن عمرو آكل المرار الكِنْدي ، وكانت الغلبةُ لسلمة على أخيه شرحبيل الذي قتل في هذا اليوم ، فرثاه أخوه معد يكرب - الذي كان معتزلاً الحرب - بقصيدة مطلعها (١٦٣) :

إنَّ جَنْبِيَ عَنِ الفِراشِ لَنَابِ   كَتَجافي الأسْرِ فَوْقَ الظِّرَابِ

مِنْ حَديثٍ نَما إليَّ فَمَا تَـرْ   قَأُ عَيْني وَما أسِيغُ شَرابـي

وقد يكون الرثاءُ أحياناً بكاءً جماعيا على القوم الذين تفرَّقوا ، وقتلوا ، فقد فتكت أسد بأهل امرئ القيس عندما قتلت أباه حُجْراً . فقال يرثيهم ويبكيهم ، ويصوِّر لنا أنهم قتلوا غدراً ولم يقتلوا في معركة (١٦٤) :

مُلُوكاً مِنْ بَني حُجْرِ بْن عَمْرٍو   يُسَاقونَ العَشِيةَ يُقَتَّلُونَـا

فَلَوْ في يومِ مَعْرَكَـةٍ أُصِيبـوا   وَلَكِنْ في دِيَارِ بَني مَرِينا

ونظر الشاعرُ الجاهليُّ أحياناً إلى الموت وهو يرثي قتلى الأيام نظرات فيها إيماءات فلسفية أو عدم اكتراث ، وذلك في محاولة منه للتخفيف من وَقْع المصاب . فنراه يقنع نفسَه بأن الموت حقيقةٌ واقعة ، وبأنه غاية كل حيّ ولا سبيل لتخطيه ، فلا بدَّ إذاً من الصبر على الخطب مهما يكن جَلَلاً. وفي ذلك تقول فاطمة بنت الأحجم وقد فقدت إخوتها في يوم الحريرة (١٦٥) :

إخْوَتي لا تَبْعُدُوا أَبَـداً   وَبَلَـى وَاللهِ قَـدْ بَعِـدُوا

كُلّ مَا حَيّ وإنْ أمِروا   وَارِدُو الْحَوْضِ الَّذي وَرَدُوا

وقال المهلهل بن ربيعة (١٦٦) :

فَلا تَبْعد فَكُل سَوْفَ يَلْقَى   شعوبًـا يَسْتَدِيـرُ لَهـا المَـدارُ

يَعيشُ المرءُ عِنْدَ بَني أبيـهِ   ويُوشِكُ أنْ يَصيرَ بِحَيْثُ صَارُوا

ويقف الشاعر عبيد بن الأبرص يبكي قومَه من بني سعد بن ثعلبة الذين أبادتهم الحروب والمنايا ، ويلتفت إلى الذين سبقوه من الأقوام ، ويرى أن ما أصابَ قومَه هو ما أصاب مَنْ قبلهم[١٦٧] :

دِيارَ بَني سَعْدِ بنِ ثعلبةَ الألـى أذاع بِهِمْ دهرٌ على النَّاس رائِبُ

فَأَذْهَبَهُم ما أَذْهَبَ النّاسَ قَبْلَهم ضِراسُ الحُرُوبِ والمنايا العَواقِـبُ

وفي يوم الكلاب الثاني هزمت تميم مزحجاً وكان ممن أسر فيه زعيمها عبد يغوث الذي قال في أسره وهو يقدِّم للموت قصيدته المشهورة التي مطلعها [١٦٨] :

ألا لا تلوماني كَفَى الْيَوْمُ ما بِيا فَمَا لَكَمَا في نَفْعٍ وَلا لِيَا

وكثيراً ما توعَّد الشاعر الجاهليُّ في قصائد الرثاء أعداءَهُ الذين قتلوا عزيزاً عليه ، فهددهم بسوء المصير وبالأجل القريب . ويعد مهلهل من أبرعِ من أجاد في تهديد الأعداء في مَرْثِيّاته ، فلا تكاد واحدة من مرثياته تخلو من تهديد لبَكْر لقتلها أخاه كليباً ، وسيأتي الحديث عن ذلك في الباب الثاني .

ولشواعر العرب طائفةٌ من قصائد الرثاء التي قيلت فيما كان يدور من وقائع وأيام [١٦٩] . ولا شكَّ أن المرأةَ كانت أقدر على إظهار الحزن والتعبير عنه ؛ ذلك أن فقدَ الفارس – الذي ربما كان ولدَها أو أخاها أو زوجها أو أباها – يعني فقدَ سندٍ لها ومدافع عنها . ففي حرب داحس والغبراء قتل مالك بن زهير ، ورثاه الشعراء ورثته كذلك تماضر بنتُ الشريد ، فأظهرت حزنَها عليه والخسارة التي منيت بها عبس بفقده ، ثم ذكرت بعضَ مآثره من قِرى وفروسية . وسأتناول بالتفصيل شعرَ الشواعر الذي قلنه في رثاء أبطالهن في الباب الثاني ، إلا أنه لا بدَّ هنا من التنويه بشاعرة تعتبر من أشهر شواعر العرب ، ألا وهي الخنساء ، فما من شاعرة جاهلية وصل إلينا شعرها مثلما وصل عند الخنساء ، فقد كثرت قصائدُها ومقطّعاتها التي رثت فيها أخاها صخراً المقتول في يوم ذات الأثل ، فقد ظلت نائحة عليه السنين الطوال ، لاطمةً الخدَّ ، شاقّةً الجيب ، تعنُّ لها ذكراه أنّى وَلَّتْ وجهها ، فلا تجد من معين إلا البكاء ، ولا سبيل إلى هدوء النفس إلا بإفراغ هذا الهمِّ في القريض الذي وقفته على رثاء صخر.

ولكن قد يمتزج الرثاءُ الفرديُّ بالرثاء الجماعي ، كما نجد في رثاء الخِرْنَقِ بنت هفان زوجها ونفر من قومها يوم قُلاب [١٧٠] .

وللأعداء الفرسان ، إن سقطوا ، رثاء مِن الذين سبق أن قدّموا لهم خيراً ولو كانوا من أعدائهم . ففي يوم الكلاب الثاني قُتِل يزيد بن عبد المدان ، وهو من أشراف نجران ، فرثته زينب بنت مالك بن جعفر بن كلاب ، وكان قد أغار على قومها وأسر أخويها ثم أطلق سبيلهما ، فلما قُتل تذكّرت صنيعه ، فقالت على الرغم من أنه جاء غازياً لقومها بني تميم (١٧١) :

بَكَيْتُ يَزِيدَ بنَ عَبْدِ المدَا   نِ خَلّتْ بِهِ الأَرْضُ أَثْقَالَها

فَكَكْتَ أَسَارَى ابنِ جعفر   وَكِنْدَةَ إِذْ نِلْتَ أَقْوالَهــا

ورهط المُجَالِدِ قَدْ جَلّلَتْ   فَواضِلُ نُعْمــاك أجْيَالَهــا

وهكذا نخلص إلى أن شعرَ الأيام عرض كل دوافع الرثاء تقريباً ، فقد يكون الدافع إليه حزن الشاعر لفَقْد شخص تربطه به رابطةُ الرحم ، أو رابطة الصداقة والمودة ، أو تربطه به عصبيةٌ و ولاء . وقد يكون المرثي فرداً سيداً أو جماعة تمثل قوم الشاعر الذين ذهبوا وقتلوا وشردوا وتبدد شملهم .

ومن أبرز الموضوعات التي دار حولها شعرُ الرثاء في الأيام ، تصوير الفجيعة ، و وصف أثرها على النفوس ، وذِكْر صِفات الفقيد من نجدة ومروءة وكرم . وقد تضم قصيدةُ الرثاء تهديداً لأولئك الذين قتلوا من يرثيه الشاعر ، وتوعُّداً بأنهم سيلاقون من قومه انتقاماً رهيباً ، وقليلاً ما نجد الشاعر يلتفت لظاهرة الموت ويفلسفها .

بقي لي أن أتحدّث عن فكرة الخلود في شعر الأيام ، وهذه الفكرة التي نلتقي بها في جميع الملاحم العربية القديمة ، كان هدفُها البحث عن الخلود في الحياة نفسها ، ومن هذا السبيل انطلقت فكرة المعمّرين في أبطال الأيام ، فقيل عن دريد بن الصمّة إنه عاش نحو مائتي سنة ، وهو بطل يوم « اللّوَى » (١٧٢) ، وفيه قتل أخوه عبد الله بن الصمة ، وحاول دريد أن يدافع عنه فلم يغنه ذلك شيئاً ، وجُرح ، فكفّوا عنه ونجا بأعجوبة ، وقتل دريد في هوازن كافـراً .

ومثل ثان لظاهرة المعمرين في الأيام ، هو ما يقال في الربيع بن ضبيع الفزاري ، أحد الناهضين بالصلح في أيام داحس والغبراء ، وخطب بعكاظ لوقف هذه الحرب . وقد عاش – على زعم الأسطورة – أربعين وثلاثمائة سنة ، وقال لما بلغ مائتي سنة وأربعين (١٧٣) :

ها أَنَذا آملُ الخلودَ وَقَدْ   أَدْرَكَ عَقْلي وَمَوْلِدي حجرا
أَبَا امْرِئ القَيْسِ هَلْ سَمعْتَ بِهِ   هَيْهاتَ هَيْهاتَ طال ذَا عُمرا
أَصْبَحْتُ لا أَحْمِلُ السِّلاحَ ولا   أَمْلِكُ رَأْسَ البَعيرِ إِنْ نَفَرا
وَالذِّئْبُ أَخشاهُ إذا مَرَرْتُ   وَحْدِي وأَخْشَى الرِّياحَ والمَطَرا

إذاً فاقتحام الموت لا يمكن أن يفسَّر إلا من قبيل المعالجة الجادة لمسألة البقاء ، أو المشكلة التي تشغل النفس الإنسانية منذ فجرها الأول ، وهي قضية الذي يأتي بعد الموت .

فالملاحم الكونية مثَّلت أصدق تمثيل ، جهادَ النفس البشرية ، من أجل تفسيرِ أوضح لمسألة الصِّراع بين الحياة وبين الفناء الذي هو قَدَر الإنسان ومصيره الذي لا يرد ، أو بين إرادة البشر المغلوبة أو المقهورة ، وبين المحاولات اليائسة ، ومن أجل التشبُّث بكل سبب لبلوغ الوسيلة ، مهما صعبت ، إلى الخلود النهائي . فهذه الملاحم تمثِّل الميلاد ، والحياة ، والموت .

وإذا كانت شخوصُ الأيام من مادة بشرية ، فإن صانعها لا يدخر جهداً كي يسبغ عليها . صفات تسمو بهم فوق المادة ، لكن ترتبت على ذلك حتمية لا مفرَّ منها ، وهي الموت الذي أدرك جلجامش نفسه ، كما أدرك كلَّ أبطال الملاحم اليونانية ، وغيرها ، وأدرك أيضاً أبطال الأيام ، فتساقطوا الواحد تلو الآخر ، يسقط هذا بسيف ذاك ، إلى أن أفنى بعضُهم بعضاً ، والخلود بعيد عن منالهم .

وليس تفسير هذا الموت الذي تدور رحاهُ بعنف و وحشية ، إلا صورة من صور طلب الخلود عن طريق البطولة ، بعد أن عجز عن تحقيقه في الواقع . هو خلود معنويّ بعد أن أصبح الخلودُ الجسديُّ ضرباً من المحال ؛ لأن الآلهة استأثرت بالمعاني الخالدة الأخرى ، وحرمها البشر الفانون ، ولقد قال شاعرهم مؤكداً ذلك (١٧٤) :

اِسْتَأثَرَ اللهُ بِالوَفاءِ وَبِالْـ   ـعَدْلِ وَ وَلَّى الملامة الرَّجُلا

ولما وضع الإسلام حلولَه لمشكلة الخلود ، ظهر أن الله عز وجل استأثر أيضاً إلى جانب الصِّفات المذكورة بالبقاءِ إلى الأبد ، ولكن ينال البشرُ الخلودَ بعد بعثهم .

الباب الثاني
الموت في الشعر الجاهلي

الفَصْل الأوّل
الحَيوان

تمهيد :

لا شكّ أن تجربة الشّاعر تبدو معقّدة دائماً بحيث إنه يصعب علينا أن نفصل بين الشّكل والموضوع مثلاً إلا من الناحية النظرية ، وذلك جرياً وراء التّسهيل والتّوضيح ، وداخل الشّكل والموضوع كوحدة لا بدّ من الاعتراف بها من المعاناة الشّعرية . وفي تقويم هذه المعاناة تتحكّم مجموعة من العناصر الطّبيعيّة والإنسانيّة في تشكيل الفكرة التي يصدر عنها الشّاعر، والصّورة التي يبيّن بها ما يهدف إليه . ويعني هذا بإيجاز أن الطّبيعيّ بقدر ما يؤدي دوره في تشكيل الصّورة الشّعريّة وفي إبراز المعنى الذي يلحّ عليه الشّاعر ، نرى الإنسانيّ يقوم بالدّور نفسه تماماً. وكثيراً ما يستعين الشّاعر بالطّبيعيّ في تحديد القيم الإنسانيّة التي لا تتحكّم فيها المادّيات ؛ ومعنى ذلك الوقوف أساساً عند التّأبين .

والتّأبين نزعة تتحكّم في المرثيّة وتشكّلها على نحوٍ يعطيها أبعاداً خاصّة، بل لعلّ هذا التّأبين هو حجر الأساس في قصيدة الرّثاء . ولـمّا كان الطّبيعيُّ يمتزج به على نحو ما قرّرْنا ، فإنه لا بدّ من الإشارة إلى أن الفصل بينه وبين الإنسانيّ أمر يقتضيه التّسهيل والتّوضيح تماماً كما نرى ذلك في البحث عن الشّكل والموضوع .

ومن خلال النُّصوص المتواترة التي تعرض لكلّ ما هو طبيعيٌّ في الموت والرّثاء ، يبرز نصٌّ عرضه الجاحظ ربما بطريقة لم تكن واضحة تماماً لافتقادها النُّصوصَ الشّعريّة التي تؤيّدها ، ولكنّنا وقد اتّضحت الفكرة العامّة من خلال ذلك النّصّ نلحُّ في التّوقُّف عنده . والمدهش أن هناك ما يدعمها ، فقد لحظ ابن رشيق القيروانيُّ أنّ القدماء من شعراء العرب كانوا يتأسّون في رثائهم بقصص الملوك والأمم البائدة والحيوان المعروف بالمنعة أو القوة . يقول ابن رشيق في ذلك (1) : « ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة والأمم السّابقة والوعول الممتنعة في قُلَل الجبال ، والأسود الخادرة في الفيافي ، وبِحُمُرِ الوحش المنصرفة بين

القِفار، والنُّسور والعِقْبان والحيّات ؛ لبأسها وطول أعمارها . وذلك في أشعارهم كثير موجود ، ولا يكاد يخلو منه شعر .»

وأمّا الجاحظ الذي أورد النّصّ الذي أشرتُ إليه – فيبدو أنه أراد أن يسجّل ما للحيوان من قيمة رمزيّة في إحساس الشّاعر بمعاني الحياة والموت ، فقال [٢] : « ومن عادة الشُّعراء إذا كان الشعر مرثيّة أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً ، وقال – الشاعر – كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي مقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها ، وأمّا في أكثر من ذلك فإنها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم .»

أ – الثّور :

رأينا أن الثّور من أسباب الموضوع ، أو لعله أهم « مادة » اعتمدها الشّاعر الجاهليُّ القديم في بسط فكرته عن الموت ، لا من حيث إنه كان يشاهد مصرعه بين الحين والحين فحَسْبُ ، وإنما أيضاً من حيث كان تراثًا انحدر إليه من الماضي يحمل أبعاد الأسطورة أو الخرافة ؛ فلقد كان من الطواطم ، واعتاد العرب القدماء أن يربطوا بينه وبين القمر ، جاعلين منه رمزاً على الإله « ود » أو « سين » . وإذا كان هو كثير الظهور في سلاسل النّسب اسماً لفرد أو علماً على قبيلة ؛ مشيراً إلى بقايا طوطميّة تتخذ منه جَدًّا أعلى ترتبط به أو تنتسب إليه ، فإنه في المرحلة التالية – مرحلة الديانة الكوكبيّة – صار رمزاً ممثّلاً للإله القمر [٣]

وتحكي صورة الثّور الوحشيّ في الشّعر العربيّ – بعناصرها المتكرّرة – قصّة يمكن ربطها بهذه الأسطورة ؛ فقد كان الصّيد من الوسائل المهمّة للتّغلُّب على مشكلة الحصول على الطّعام من جانب الإنسان القديم ، لذلك كانت الجماعات – فيما قبل التّاريخ – حريصة على إنجاح رِحْلات رجالها وراء الصّيد ، وذلك بإقامة الطُّقوس والشّعائر مما يسمّيهِ براندون بالسّحر دينيّة [٤] . ولا يترتّبُ على الحيوان وعبادَتِهِ أو الانتساب إليه أيُّ تناقضٍ ما في سلوك الإنسان البُدائيّ وعقائِده ، ذلك أن هذا الإنسان كان يرى أن « تناول لحم الضّحيّة المقدّسة يجعله متلقّيًا لحياةٍ وصفات إلهية ، ويحلُّ قوى هذه الآلهة في جسده . وكما في طقوس الدّفن ، فإن ميراث المتوفّى يقتسم ليتشرّب الورثة صفاتِه المتميِّزة .» [٥] وكثيراً ما كان الإنسان يستخدم في طقوسه التّمثيل محاكياً الرحلةَ نفسَها ثم الكمونَ للحيوان ، ثم قتلَهُ والعودةَ به إلى منازل القبيلة ، كما كان يرسم على جدران كهوفه مناظرَ تفصيليّة للحيوان وصيدها ، يراها

دارسو التّاريخ أجزاءً من الطُّقوس السِّحريّة والدِّينيّة القديمة (٦).

وإذا كان التاريخ لم يحفظ لنا الكثير مما تركه العرب الأقدمون من آثار تُبسِّط هذه الطُّقوس، ولم تكشف جدران المعابد وصخور الجبال – ولا سِيَّما في منطقة حائل شمالاً حيث سكنت طَيِّئ، أو قرب منطقة الفاو جنوباً حيث سكنت مجموعة من قبائل الشَّمال مجاورة لليمانيِّين– إلا بعضَ نقوش الصَّيد والمطاردة في إطار دينيٍّ يُذكر فيه الإله « سين » مثلاً أو « كهل »، فإن الشعر الذي وصلنا ما يزال محتفظاً بآثار منها. وهذه لا يمكن أن تكون الدِّين القديم على أيِّ حال، ولكنها صورة – مهما يعتورها من تشويهٍ أو نقص – وثيقة الصلة بذلك الشعر، ولا يستبعد قط تأثُّرها بنماذج فنِّيّة سابقة، كانت أكثر اتِّصالاً وتعبيراً عن هذه الطُّقوس الدِّينيّة والسِّحريّة الموغلة في القدم، لذلك تطالعنا إلى حدٍّ لا بأسَ بوضوحه بأبعادٍ أسطوريّة للثَّور الوحشيِّ وبقرائنه من الحيوان، وترينا كيف يؤثِّر التَّقديس الدِّينيُّ في تركيب عناصر هذه الصُّورة وتطوُّر الحدث فيها.

وإذا رحنا نتتبَّع هذه الصُّورة في الشِّعر لوجدنا عناصرها مكرَّرةً تكراراً يكاد يكون تاما عند الشُّعراء، بل هو تكرار تامٌّ بالفعل في العناصر الأساسيّة للصُّورة، أمّا ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناوُل الشّاعر الصُّورةَ بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاءٍ متناثرة من النُّصوص، تُحدث هذه الخلافاتِ القليلة في بعض عناصرها؛ إذ إن هذا الاختلاف يحدث بالنَّقص أو الزيادة وليس بالتغيير في أغلب هذه الحالات. ومن النُّصوص القديمة التي تظهر فيها شَذرة من هذه الصُّورة، هذا النَّصُّ الذي نجده في ديوان المتلمِّس الضُّبَعِيِّ:

وَأدماءَ مِنْ حُرِّ الهجان كَأَنَّها ... بَحْرُ الصَّريمِ نابِئٌ مُتَوَجِّسُ
لَهُ جُدَدٌ سودٌ، كَأَنَّ أَرَنْدَجًا ... بِأَكْرُعِهِ، وبِالذِّراعَيْن سُنْدُسُ
وبِالوَجْهِ ديباجٌ، وفَوْقَ سَراتِهِ ... دَيابُوذَةٌ، والرَّوْقُ أَسْحَمُ أَمْلَسُ
يَجولُ بِذي الأَرْضِ، كَأَنَّ سَراتَهُ ... كَبَرْقٍ نَزيعٍ، والسَّحابَةُ تَرْجُسُ
فَباتَ إلى أَرْطاهُ حِقْفٌ، كَأَنَّهُ ... إلى دَفِّهِ مِنْ آخِرِ اللَّيْل مُعْرِسُ

فالشّاعر يصف الثَّور بأنه منفرد، قلق – وهذا هو العنصر الأوَّل في صورته عند الشُّعراء – أمّا مظهره فهو: القوائم سوداء أو ذات خطوط سود كالوشم، والصَّدر إلى النحر أسود كذلك، أمّا الظَّهر والجانبان فاللَّون الأبيض يسيطر حتى يبدو الثَّور كالبرق أو السَّيف المسلول، والقرون سوداء ملساء حادة، وكأن لهذا الثَّور المقدَّس شروطًا جسديّة يجب توافرُها لتتمَّ له القداسة، أو

أنه لم يكن يقدّس إلا ما توافرت له هذه الشُّروط الجسديَّة .

ثم يبدأ الشّاعر ، بعد رسم عناصر الصُّورة الجسديَّة والحالة النفسيَّة للثَّور الوحشيِّ ، في تطوير الصُّورة وتنميتها بقصِّ الحدث المتكرِّر ؛ فالجو شتائيٌّ ، يُلجئ الثَّور إلى البيات بجانب الشَّجرة الملازمة لصورته – شجرة الأرطى – وهنا تنقطع الصُّورة عند المتلمِّس عن النُّموِّ . ولا يعقل أن الشّاعر قد اكتفى بهذا الجزء منها ، وأعاد الصّورة إلى النّاقة التي كان يصفها ، لأن موضع التَّشبيه ، أو ما يسمَّى « بوجه الشَّبه » لم يذكر في الصّورة بَعْدُ ، ولا يجيء إلا بعد ذكر القصَّة كاملةً ، ولكنَّ ديوان المتلمِّس لا يحمل لنا إلا هذه الأبيات ، مضيِّعاً الجزءَ الأساسيَّ من الصّورة – ذلك الجزء الذي يتحدَّث عن صراع الثَّور مع كلاب الصَّيّاد ، وهو ما سنجده عند غيره من الشُّعراء (٧) .

ومن ناحية أخرى يبدو أن بين الشُّعراء الجاهليِّين ، وما كان يشاهده الإنسان الجاهليُّ من نجوم السَّماء وكواكبه ، كثيراً من الشَّبه ؛ فالثَّور الوحشيُّ الذي كرَّر الشُّعراء الجاهِليُّون ذكره له نظير في السماء ، وبجانبه مجموعة من النُّجوم تسمَّى الجبّار ، ويقال : إن كلَّ الشُّعوب القديمة شاهدت صيّاداً أو محارباً في هذه المجموعة (٨) . بل إن الكلاب التي تهاجم الثَّور لها كوكبة تماثلها من النُّجوم « فلا تبعد عن الجبّار كثيراً مجموعتا الكلب الأكبر والكلب الأصغر . وفي الكلب الأكبر أسْطَعُ نجم في السَّماء كلِّها وهو الشِّعْرى اليمانيَّة ، ويسمَّى عادةً نجمَ الكلب ، وفي الكلب الأصغر أيضاً نجم ساطع جدًّا هو الشِّعْرى الشّاميَّة . ومن السَّهل أن نفهم التَّسمية ، فإن الشُّعوب القديمة أطلقت اسم الصَّيّاد على مجموعة من النُّجوم ، ولذا أطلقوا على المجموعات القريبة منها والأصغر اسمَ الكلاب (٩) . والطريف أن الكلب من الحيوانات المقدَّسة ، واتُّخِذ طوطماً لمراحل معيَّنة في التّاريخ القديم ، فلمّا احتقره المصريّون لنهشِهِ جثَّةَ العجل أبيس ، جرت على ذلك الشُّعوب المجاورة ، ومنها العرب على ما نرى في تراثهم . فقد قرأنا في المدائح عن بعض صفات الكلب تخلع على الممدوح ، وبجانبها – ولعل هذه أقدم – صفاتٌ تُلصَق بالمهجوِّ تشهيراً به ، وفي مقدمة الهجائيّات كلب يموت دائماً بوساطة ثورٍ وحشيٍّ ، ويأتي موت هذا الكلب ترشيحاً لموت المهجوِّ نفسه !

على أنه كلَّما بَعُدَ العَدُّ بزمن الشَّعائر القديمة غامت هذه الرؤية على ما نرى في شعر الرِّثـاء ، حيث يتخذ مجرًى يوشك أن يفارق الطُّقوس والممارسات الشَّعائريَّة كالنَّدب والوَلْوَلة وشقِّ الجيوب وحسر الرُّءوس ، ويتَّجه إلى التَّعبير الواعي عن الوجدان الحزين المثقل بإحساس الفَقْد (١٠) ، هنالك يُفرغ الرّاثي مشاعره الذّاتيَّة ، وآلامَه ، وسنرى ذلك في رثاء أبي ذُؤَيْب لأولاده .

وصورة الثّور الوحشيّ كثيرة ومتعدّدة في الشّعر العربيّ ، أشهرها ما يأتي في تشبيه الناقة بـه [١١] ، يلي ذلك ما جاء قائماً بنفسه في الرّثاء ، وبينهما فروق أوضَحُها أن الثّور ينجو من الصّيّاد في غير الرّثاء، لأنه يعني – في إطار الرمز – أن ناقة الشّاعر قويّة جمّة الحيوية ، في حين يقع فريسة للكلاب والصّيّاد في المراثي . والثّور في مرثيّة أبي ذُؤَيْب – وفيها يذكر أولاده الخمسة الذين ماتوا في عام واحد – حاول الحياة والتمسها في مخبأ أمين ، وبخاصّةٍ عندما جنّ عليه الليل ، فلمّا كان الصّباح صَبَحَتْهُ كلابٌ ضوارٍ يُشْليها صيّاد بائس ، فهمّت به وهمّ بها ، حتى فتك بما فتك منها، وتصوّر أنه نجا من الموت ، ولكن هيهاتَ ! فالدّهر الذي تمثّل في الصّائد وكلابِه قدّر له أن يهلك ، ولا بدّ من هلاكه . يقول [١٢] :

والدَّهرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُـرَوَّعُ
شَعَفَ الكِلابُ الضَّارياتُ فُؤادَهُ ... فَإذا رَأى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ
وَيَعوذُ بِالأَرْضِ إذا ما شَفَّـهُ ... قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْـزَعُ
يَرْمي بِعَيْنَيْهِ الغُيوبَ وطَرْفُـهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
فَغَدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَـهُ ... أُولَى سَوابِقِها قَرِيباً تُـوزَعُ
فَاهْتاجَ مِنْ فَزَعٍ وسَدَّ فُروجَهُ ... غُبْرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وأَجْـدَعُ
يَنْهَشْنَهُ وَيَذُبُّهُـنَّ وَيَحْتَمـي ... عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّـعُ
فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَيْن كَأَنَّمـا ... بِهِما مِنَ النَّضخِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ
فَصَرَعْنَهُنَّ تَحْتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ ... مُتَتَرِّبٌ ، وِلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
حَتَّى إذا ارْتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً ... مِنْها ، وقامَ شَرِيدُها يَتَضَـرَّعُ
فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ ... بِيضٌ رِهافٌ رِيشُهُنَّ مُقَـزَّعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لَـهُ ... سَهْمٌ ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْـزَعُ
فَكَبا كَما يَكْبُو فَنيقٌ تـارِزٌ ... بِالخَبْتِ إلا أَنَّهُ هُوَ أَبْـرَعُ

واستهلال الشّاعر في رسم الكارثة بقوله : « والدّهر لا يَبْقى على حَدَثانه » يعني أنه مؤمن بحتميّة الموت المقرّرة ، فلا حياةَ باقية ولا سعادة مستديمة . أ لم يكن الثّور مسنا فقابل بداية الشباب ؟ إن هذا هو الجانب الآخر من الحياة ؛ أي بعد الشّباب تأتي الكهولة ويكون العجز ،

وفي الحالين على أيِّ حال يموت الكائن أو الحيوان ويندثر، وليس يُجدي أن يقاوم – وإن يكن عليه واجب المقاومة – ذلك أن في المحتوى معنًى واحداً هو النِّهاية . وقد حرص أبو ذُؤَيْب على أن يقول إنه بعد أن خمشت الكلاب جسد الثَّور استدار لها ناطِحاً إيّاها ، ولايكاد يفرُّ بعضها حتى يبرز الصَّيّاد ليعجِّل بنهايته ، ويكبو كما يكبو فحل الإبل .

ويَتَّضح لنا من هذا المشهد أن قصَّة الثَّور خضعت لثلاث حركات أساسيَّة: أولاها مشيئة الحياة أو إبداء الحرص عليها ، ثم الحركة الثانية حيث المجازفةُ بمواجهة الموت تحت الشَّمس ، والحركة الأخيرة يبلورها الموت القاضي على كلِّ حيٍّ مهما تطُلْ أيامه ومهما تتنوَّعْ أسباب مقاومته. وفي ظنّي أن الشّاعر أبى إلا أن يجعلها مُعبِّرة عن ثلاثة مستويات أحسَّها أو عاشها في كل لحظات حياته .

فالثَّور في اللَّيل هو الشّاعر نفسه في تَجْواله ، حاملاً همومَه وهو يشعر بالخوف والخور ، ويعكس ذلك الثَّور الوحيد الذي يضرب في الخلاء بنشاط وحيوية ، ومثل هذا الثَّور يكون مناسباً للشّاعر أن يشبِّه نفسه أو ناقته به ؛ ومن ثَمَّ تكون كلُّ رحلة في الصحراء رامزة إلى معنًى محدَّد . إلا أن الخروج من الصَّحراء بمعنى انقضاء الرِّحلة ليس بالأمر اليسير فيتحقق للشّاعر ما يشاء ، وإذاً فلا بدَّ من صراعٍ ما ، لأن هذا الصِّراع يصوِّر لحظة التَّحدي التي تواجه كلَّ من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى ، وهي لحظة جِدُّ عَصيبةٍ ، وما أشبهَ حالَ الشّاعر العربيِّ في صَحْرائه بذلك كله !

أمّا التَّحدِّيات التي تواجه الثَّور – من صيّاد وكلاب وسهام – فهي ما ينمُّ عن المصاعب والعقبات التي تواجه الشّاعر . وليست رحلته في حقيقة الأمر سوى رحلة أيِّ إنسانٍ في الحياة، وكلُّ خطوة يقطعها المرء فيها يتعذَّر عليه تَكرارُها مرة أخرى ؛ بمعنى أن المضيَّ نحو لحظة الموت والفناء أمرٌ لا بدَّ منه ، ومن هنا تأتي الحركة الثّالثة في مشهد الثَّور وهو يموت – في قصيدة الرِّثاء بخاصَّة – فيكون موته اعترافاً كاملاً من قِبَل الإنسان بأنه لا محالةَ فانٍ .

ومن الملاحَظ أن ثور أبي ذُؤَيْب وهو يُشرِّق متنه ، وقد صبحته الشَّمس ، إنما كان يستصبح حياة يؤمِّلها ، تماماً كالذي يعاقر الصَّبوح أو كالذي يصبح خصومه بالموت ليعيش هو ، فهذه عادة جاهليَّة ترتبط بظهور نجم الصَّباح الذي هو الزُّهرَة أو النَّجم الثّاقب ، فإن ظهوره يعني شيئاً جديداً في حياة الكائن ، وهذا الشَّيء إمّا أن يكون صبوحاً يحمل أسباب اللَّذة ، وإمّا أن يكون كِسَفاً من الموت تعني النِّهاية .

ونجم الصّباح أو عشتار « على أيّة حال – كان يعني الحياة والموت جميعاً ، وهو العُزّى إلاهة الموت والنار – وكان يشتو بها عمرو بن لُحَيّ في تهامة – وإلاهة الخمر والخصب أيضاً.» (١٣)

وهناك مِثل هذا الثّور ثيران أخرى وردت في الشّعر الجاهليّ ، ونحن لا نخطئُ الحدود نفسَها التي رسمها أبو ذُؤَيْب لها جميعًا ، أو كأنه « لخّص » كلّ ما كان يصدر عنه الشّعراء الجاهليُّون ، وقد جاء هو من بعدهم وشهد الإسلام .

وتلحق بالثّور الوحشيّ صورة البقرة التي افترس السّبع ولدها وهي ترعى مع صواحبها ، وقد غفلت عنه ، فلم يبقَ منه إلا بعض عظام ودم مسفوح. ويطيب للشّاعر هنا أن يصوِّر مصرع الابن – الفَرْقَد – مشارِكًا البقرةَ بمشاعرَ إنسانيّة دافئة ، يقول الأعشى (١٤) :

أهْوَى لها ضَابِئٌ في الأرْضِ مُفْتَحِصٌ ... لِلَّحْمِ قِدْمًا ، خَفِيُّ الشَّخْص قَدْ خَشَعَا
فظَلّ يَخْدَعُها عَنْ نَفْسِ واحِدِهــا ... في أرْضِ فَيْءٍ ، بِفِعْلٍ مِثْلُهُ خَدَعَا
حانَتْ لِيَفْجَعَها بِابْــنٍ ، وتُطْعِمُهُ ... لَحْمًا ، فَقَدْ أطْعَمَتْ لَحْمًا وقَدْ فَجَعَا
فَظَلّ يَأكُلُ مِنْها وَهْيَ راتِعَــةٌ ... حَدَّ النَّهارِ تُراعي ثِيرَةً رُتُعَــا
حَتَّى إذا فِيقَةٌ في ضَرْعِها اجْتَمَعَتْ ... جاءَتْ لِتُرْضِعَ شِقَّ النَّفْسِ لَوْ رَضَعَا
عَجْلاً إلى المَعْهَدِ الأدْنَى فَفاجَأها ... أقْطاعُ مَسْكٍ ، وسافَتْ مِنْ دَمٍ دُفَعَا
فانصَرَفَتْ فاقِداً ثَكْلَى عَلى حَزَنٍ ... كُلٌّ دَهاها ، وكُلٌّ عِنْدَها اجْتَمَعَا
وذاكَ أنْ غَفَلَتْ عَنْهُ ، ومـا شَعَرَتْ ... أنَّ المَنِيَّة يَوْمًا أرْسَلَتْ سَبُعَــا
حَتَّى إذا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْس صَبَّحَها ... ذُؤالُ نَبْهانَ يَبْغي صَحْبَهُ المُتَعَــا
فَتِلْكَ لَمْ تَتْرِكْ مِنْ خَلْفِها شَبَهًا ... إلا الدَّوابِرَ والأظْلافَ والزَّمَعَــا

ها هنا الشّاعر يصوِّر لنا تربُّص الحيوان المفترس ، كأنه رسول القدر ، أو المنيَّةُ التي كتبت على البقرة أن تطعم لحمها هذا الوحش وقد فجع . لقد كانت البقرة راتعة مع القطيع ، فلمّا امتلأ ضرعها باللّبن طلبت فصيلها لترضعه ، فلم تجد منه غير بقايا وعظام ، فباتت ليلتها ثَكْلى ، حتى إذا ذَرَّ قرن الشّمس – وهنا مجاز يعقد الصّلة قويّةً بين الشّمس والغزال في بُعْدٍ إسطوريّ توضّحه معاجم اللغة والدراسات الأنثروبولوجيّة – صَبَحها صائد بكلاب ضارية ؛ تضع النهاية الفاجعة كما يريد القدر !

ب - الحِمار الوحشيُّ

لدى استقصائنا لصُوَر الحيوان نجد أن قصص الحُمُرَ وأُتنِها الوحشيَّة تُرْبي على بقيَّة القصـص . وقد لاحظ ذلك الدُّكتور عبد القادر القط عندما قال: « وإذا كنّا قد رأينا الثّور – في صور هؤلاء الشُّعراء – غريباً متفرداً يشعر بكثير من الوحشة والقلق ، فإن حمار الوحش عندهم على نقيض ذلك ، آنِسٌ في سربه ، ناعِم في مرتعه ، لا يزعجه عنه إلا جفافُه ، أو ذلك الظمأ الذي يستبدُّ بحيوان الصَّحراء جميعه فيدفعه إلى التماس الماء أينما وجده . والحمار بين أُتنِه سيِّدٌ مسيطر ، يجمعها ويفرِّقها ، ويهذِّب الناشر منها ، ويختار لها المورد الذي ترد ، ويسوقها إليه ، ويحدِّد لها خطة الورود، ويبث فيها روح الحذر والترقُّب . إنه – في الصّورة – كشيخ القبيلة المحنَّك الذي عركته التَّجارب فمنحته معرفة كأنها الفطرة الثّانية تهديه الطَّريق، وتجنِّبه المخاطر ، وتُنجيه منها إذا صادفته . وكأن الشّاعر – في مقابل صورة البطل الفرد – يرسُم صورة لمجتمع قَبَليٍّ منظَّم . ولذلك يعايش الشّاعر – في صورته – حمار الوحش أكثرَ ممّا يعايش الثّور ، ويرسمه في لحظاتِ أمنِه بين سربه مليئًا بالحياة والقوّة ومعاني السَّيطرة ، ويتابعه لحظة بعد لحظة وهو يسوق قطيعه إلى الماء ، هابطًا به القيعانَ حيناً ، ومشرِفًا به الوهاد والكُثبان حينًا آخر ، مستشرِفًا أيُّ الموارد يأتي وأيُّها يدع ، حريصاً على ألا يندَّ عن القطيع أحد ، بأسلوب لا يخلو من قسوة يراد بها الخير . ويطيل الشّاعر الحديث عن لحظات الحذر والترقُّب ، والحُمُر تقدِّم رِجْلاً وتؤخِّر أخرى قبل أن ترد الماء ، على ما بها من شدَّة الظَّمأ ، كما يصف تحفُّز الصّائد ولهفتَهُ وانتظاره اللحظةَ المناسبة . وقد تطول الصّورة أو تقصر ، لكنها لا تكاد تخلو من تلك الخطوط الأساسيَّة التي يمكن أن توحي بما تتضمَّنه من دلالات ورموز عن لقاء الحياة والموت .» (١٥)

وقد رأى الدُّكتور محمد النّويهي « أن قصَّة حمار الوحش من أهم الموضوعات الفنِّيَّة التـي تناولها الشّعر القديم ، وأغرِمَ بها الشُّعراء ، وأكثروا من إيرادها . والشُّعراء الذين أطالوا في هذه القصَّة قد اتَّخذوها مناسبة يكشفون فيها عن علمهم الواسع بأحوال الصَّحراء ، وملاحَظتِهم الطَّويلة لظواهرها وأحداثها ، وخبرتِهم الدَّقيقة بما تعجُّ به من حياة الحيوان والنَّبات ، وقدرتِهم على الوصف الحيِّ لما يسجِّلون من صور ، وما يؤدّون من عواطف . وهي قصص مختلفة البداية ، مختلفة النهاية ، متَّفقةٌ فيما بينها من أحداث ، إذ عادةً ما يتمُّ الانتقال إلى هذه القصة – في معرض الحديث عن الناقة – عن طريق ادِّعاء الشَّبه بينها وبين الحمار والأتان .» (١٦)

أمّا في قصائد الرِّثاء عند الهُذَليِّين فقد جاءت القصَّة الحيوانيَّة – كما بيَّنّا – تعبيراً عن

حتميَّة الموت ؛ لذلك هي تبتدئ بتأكيد هذه الحقيقة ، وعادةً ما تستخدم عبارة « تالله يبقى على الأيام » أو « والدهر لا يبقى على حَدَثانه » أو ما شابه ذلك [١٧] . أمَّا الخاتمة فتكون بمصرع الحمار وأتنه على يد الصَّيّاد . يقول أبو ذُؤَيْب [١٨] :

والدَّهرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدائِدُ أَرْبَعُ
صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ عَبْدٌ لآلِ أبي رَبيعَةَ مُسْبَعُ
أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ
بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ واهٍ ، فأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقلِعُ
فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضَةٍ فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاجِ ، تَشَمُّعُ
حتّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ وَبِأَيِّ حِينِ مُلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ

فالشّاعر يبدأ هذا المشهد يلازمه « والدَّهر لا يبقى على حَدَثانه » وكأنه يريد أن يقول إن ما سيرويه – بل كلّ شيء في الحياة – يتساوى : الحياة الرغدة والموت ، وإنه لا سعادة ؛ فالحمار الوحشيُّ كان يحيى مع أُتنِه حياة رغدة هانئة سعيدة ، لا يكدِّرها شيء ، وكان ممتلئًا بالنَّشاط والحيويَّة ، ولكنَّ الحياة الرَّغدة لا تدوم ، فقد غاضت المياه ، ولم يجد الحمار لنفسه ولا لأتنه إلا أن يلتمس مرعًى آخر ، ولم يدرِ وهو يطلب الحياة فيه أنه يسعى إلى الموت . ويعبِّر الشّاعر عن هذه المفارقة السّاخرة بقوله :

ذَكَرَ الوُرودَ بِها و شاقَى أَمْرَهُ شُؤْمٌ و أَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ
فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّواءِ و ماؤُهُ بَثْرٌ و عانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ

دفع الحمار بأتنه إلى أحد موارد الماء ، وإذ يبدأ الشُّرب حتى يسمعَ الحمارُ وأُتُنه ما يُريب ، فينفرن متفرِّقات ، وساق حظ الحمار مع إحدى الأتن إلى اتجاه الصَّيّاد ، فأطلق سهمه ليصيب الأتانَ ويرتبك الحمار ، وبسهم آخرَ يُرديه الصَّيّاد :

فَشَرِبْنَ ثم سمِعْنَ حسا دونَهُ شَرَفُ الحِجابِ و رَيْبُ قَرْعٍ يُقْرَعُ
وَنَميمَةً مِنْ قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطَعُ
فَنَكِرْنَهُ و نَفَرْنَ و امْتَرَسَتْ بِهِ سَطْعاءُ هادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ
فَرَمى فأَنْفَذَ مِنْ نَجودٍ عائِطٍ سَهْماً فَخَرَّ و ريشُهُ مُتَصَمِّعُ

وظلّ الصّيّاد يرمي حتى أصابهنّ جميعًا :

فأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهـارِبٌ بِذَمائِهِ أَوْ بارِكٌ مُتَجَعْجِـعُ
يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظُّباتِ كأنَّما كُسِيَتْ بُرودُ بَني يَزيدَ الأَذْرُعُ

فكأنَّه قسَّم عليهنَّ المنايا ؛ فهاربٌ ببقيَّة نفس ، ولاتَ حين مَهْرب ، وبارِكٌ ساقط قد استسلم لمنيَّته ، إلا أنهنَّ وهنَّ يتخبطنَ في دمائهنَّ كنَّ كأنما كسيت أذرعهنَّ برودًا حمراء .

ويتَّضح لنا من قصَّة الحمار وأتنه « أن الشّاعر استخدم حيوانًا لا يستطيع القتال أو الدِّفاع عن نفسه ؛ إذ ليس كالثَّور له قرنانِ يذود بهما ، والصّائدُ من جهة أخرى ليس في حاجة إلى أن يُعِدَّ لهذا اللقاء كلابًا ضارية مدرَّبة على الصَّيد والقتال ، بل يتذرَّع بالخَتْل والتربُّص ، ويرمي عن قوسه من بعد كأنه القدر الخفيُّ »[١٩] . وما أشبهَ حالَ الشّاعر العربيِّ في صحرائه بذلك كلِّه ، فالتَّحدِّيات التي تواجه الحمار وأتنه من جفاف المرعى وشدَّة الحرِّ ، ومن صيّادٍ متربِّص به ، إنما هي الرُّموز النّاطقة التي تنمُّ على المصاعب والعقبات التي تواجه الشّاعر في هذه الحياة التي نهايتُها الموت . فهو يؤكِّد – كما سبق أن أكَّد من قبلُ – أن الإنسان لا محالةَ ذاهبٌ بدون رجعة !

وكما أن صورة الثّور كانت تحمل أبعادًا أسطوريَّة ، وأنه كان رمزًا ممثِّلاً للإله القمر – كما سبق أن ذكرتُ – فإن الدُّكتور علي البطل يرى « أن ما بقيَ من صورة الحمار الوحشيِّ في الشِّعر يكون ملامح من أسطورة مفقودة تتَّصل بسببٍ ما بالشَّمس ، وبخاصَّةٍ في فترة الانقلاب من الرَّبيع إلى الصَّيف ؛ أي الفترة التي ينمو فيها النَّبت حتى يصوِّح ، كما يتَّصل اتِّصالاً كبيرًا بالتَّرحُّل والانتقال التي تقوم بها الأحياء بين مناطق الرَّعي ومواردِ المياه .»[٢٠] فرحلة الثَّور الوحشيِّ في الشِّعر تبدو لا هدفَ لها ، في حين رحلة الحمار تهدف دائمًا إلى الوصول لموارد المياه . وبينما تبدأ صورة الثَّور بمنظر الشِّتاء والمطر ، تبدأ صورة الحمار بالرَّبيع المنتهي والقيظ البادئ ، وهي فترة السَّيطرة الشَّمسيَّة على الأرض حيث يجفُّ الماء وييبس العُشب . كما أن الزَّمن الذي تستغرقه أحداث صورة الثَّور لا يتعدَّى ليلةً وصباحَها المبكِّر ، وأمَّا زمن صورة الحمار فيستغرق وقتًا أطول ، حيث ينتهي الرَّبيع ويبدأ الصَّيف ، ويستمرُّ حتى تشتدَّ حرارة القيظ ويجفَّ النبات . وأخيرًا نرى أن مسرح الأحداث يقتصر على ما تحت شجرة الأَرْطَى وما حولها في صورة الثَّور على حين يتَّسع وتتباعد أطرافه في صورة الحمار الوحشيِّ .

ولعلَّ معترِضًا يرفض فكرة ربط الثَّور المتفرِّد بالقمر ، على أساس أن هذا يظهر في السَّماء

تشاركه النُّجوم فيها ، كما لا يقبل أن يربط الحمار – وهو مع أسرته – بالشّمس التي لا يشركها في السّماء شيء عند ظهورها ، ولكنّنا ندرك أن للأساطير منطقَها الخاصّ الذي يجاوز منطق الواقع ولا يتقيّد به ، كما ندرك أن اكتمال الصّورة لا يتّضح إلا عندما يُدلي التّاريخ بما عنده ، وتبوح الأرض بأسرارها ، إذا قُدِّر لهذا أن يكون ، عندما تهتمّ دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخيّة المطمورة .

ج – الوَعْل :

ويصوِّر الشُّعراء الوَعْل في رثائهم متحصّنًا بأعالي الجبال الوعرة التي لا يستطيع أن يرتقِيَها أحد ولا أن يهتديَ إليها ، وهو آمِنٌ فيها منعّم ، ولديه من النَّبت ما يشاء ؛ ولهذا كان فَناء الوعل أقصى درجةٍ يمكن للموت أن يصل إليها . وقد ضُرِبَ بالوعل المَثلُ في المقاومة والمواجهة إلى أقصى حدٍّ، ولكنَّ الموت لا يرحم مهما يكنْ مَن يخترمه مُمنَّعًا . يقول صخر الغي في رثائه لابنه تليد (٢١) :

أَرَى الأيّامَ لا تُبْقي كَرِيمًا ... وَلا العُصْمَ الأوابِدَ والنَّعاما
أتيحَ لها أُقَيْدَرُ ذو حَشِيفٍ ... إذا سامَتْ على المَلَقات ساما
خَفِيُّ الشَّخْص مُقْتدِرٌ عَلَيْها ... يَشُنُّ عَلى ثَمائِلها السِّهاما
فَيَبْدُرُها شَرائِعَها فَيَرْمي ... مَقاتِلَها فَيَسْقيها الزُّؤاما

فلم يقل « لا تنزل الأعصم » بل قال : « لا تبقيه » وذلك لأن القصيدة في الرِّثاء ، ولذا يموت الوعل .

وقد أكثر شعراء بني هُذَيْل من ذِكر الوعل ، فرسموا له صورة الكائن الذي ينأى بعيداً معتصِماً بأعالي الجبال ، ومع ذلك يَعجِز عن الإفلات من الموت ، ورَيْب الزّمان ، كقول ساعدة بن جؤية في رثائه لابن أبي سفيان (٢٢):

أَرَى الدَّهْرَ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ ... أَبودٌ بِأطْرافِ المَناعَةِ جَلْعَدُ
تَحَوَّلَ لَوْنًا بَعْدَ لَوْنٍ كَأَنَّهُ ... بِشَفَّانِ ريحٍ مُقْلِعِ الوَبْلِ يَصْرَدُ
تَحُولُ قُشَعْرِيراتُهُ دونَ لَوْنِهِ ... فَرائِصُهُ مِنْ خيفَةِ المَوْتِ تُرْعَدُ
وَشَفَّتْ مَقاطيعُ الرُّماةِ فُؤادَهُ ... إذا يَسْمَعُ الصَّوْتَ المُغَرِّدَ يَصْلِدُ

رَأى شَخْصَ مَسْعودِ بْنِ سَعْدٍ بِكَفِّهِ حَديدٌ حَديثٌ بِالوَقيعَةِ مُعْتَـدُ
فَجالَ وخالَ أنَّـهُ لَـمْ يَقَـعْ بِـهِ وقَدْ خَلَّهُ سَهْمٌ صَويبٌ مُعَرَّدُ

فالوعل الرّاتع يُفاجئه الصّيّاد ويصرعه ، وفي البيت الأخير نرى الصّيّاد يرمي الوعل ، وهو يظنُّ أنه لم يُصبه ، في حين أصيب الوعل وأردِيَ ، أ فيمكن أن يكون الشّاعر قد قصد إلى أن يبيِّن كيف أن ضرَباتِ القدر المميتة تأتي أحياناً من غير قصد ولا توقع ؟

وهنا يقول الدُّكتور القيسي : « يبدو من خلال أحاديث الشُّعراء عن الوعل أنهم اتَّخذوه مثالاً للعجز عن إدراك الخلود في هذه الحياة والبقاء فيها ، فآمنوا بعد أن لَمسوا حقيقة الموت ، بأن الإنسان لا بدَّ أن يقع في قبضته ، مهما كانت قوته وقدرته ، وكان هذا التعليل – كما يبدو – كافياً لتخفيف هول الصَّدمة التي كانت تنتاب الشُّعراء عند وقوع مصيبة الموت.»(٢٣) فهو ليس مثالاً للعجز عن إدراك الخلود إلا لأنه متمنِّع ، ومع تمنُّعِه هذا لم يُفلت من الموت ، وإذا مات في قصائد الرِّثاء فموته – كما قلت – نوعٌ من التّعزية أو سَوْقِ الموعظة من خلال قصَّة يرويها الشّاعر . أمّا حين يُذكَر الوعل في غير الرِّثاء فالشّاعرُ ليس محتاجاً إلى أن يرويَ قصصاً، ويكفيه أن يذكر مُقامَه بأعلى الجبال ، ومن هنا تكثر قصص الوعل في شعر الرِّثاء المصطبغ بطابَع تشاؤميٍّ حزين ،كقول صخر الغيّ وقد برع في تصويره الفنِّيِّ لقصَّة الوعل وموته ، وذلك في معرِض رثائه لأخيه أبي عمرو عبد الله (٢٤) :

فَعَيْنِيٍّ لا يَبْقى عَلى الدَّهْرِ فادِرٌ بِتَيْهورَةٍ تَحْتَ الطِّخافِ العَصائِبِ
تَمَلَّى بِها طولَ الحَياةِ فَقَرْنُهُ لَهُ حِيَدٌ أشْرافُها كالرَّواجِبِ
يَبيتُ إذا ما أنِسَ اللَّيلَ كانِساً مَبيتَ الغَريبِ ذي الكِساءِ المُحارِبِ
مَبيتَ الكَبيرِ يَشْتَكي غَيْرَ مُعْتَبِ شَفيفَ عُقوقٍ مِنْ بَنيهِ الأقارِبِ
بِها كانَ طِفْلاً ثُمَّ أسْدَسَ فاسْتَوى فَأَصْبَحَ لِهْماً في لُهومٍ قَراهِبِ
يُرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرابِ فَيَنْتَحي مَسامَ الصُّخور فَهْوَ أهْرَبُ هارِبُ
أتيحَ لَهُ يَوْماً وقَدْ طالَ عُمْرُهُ جَريمةُ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ ساغِبِ
يُحامي عَلَيْهِ في الشِّتاءِ إذا شَتا وفي الصَّيْفِ يَبْغيهِ الجَنى كالمُناحِبِ
فَلمّا رَآهُ قالَ للهِ مَنْ رَأى مِنَ العصم شاةً مِثْلَ ذا بِالعَواقِبِ
أطافَ بِهِ حَتّى رَماهُ وقَدْ دَنا بِأسْمَرَ مَفْتوقٍ مِنَ النَّبْلِ صائِبِ
فَنَادى أخاهُ ثُمَّ طارَ بِشَفْرَةٍ إلَيْهِ اجْتِزاز الفَعْفَعِيِّ المناهِبِ

ويَجِدُ مالك بن خالد الخناعِيُّ في موت الوحوش ولا سيَّما الوعل عزاءً يعزِّي به امرأته ويواسيها في فقد أولادها ؛ فالموت سلطان يفرض حكمه على الجميع ، والزَّمان كفيل بتعقُّب أبنائه . يقول مالك (٢٥) :

يا مَيَّ إنْ تَفْقِدي قَوْماً وَليدَهُمُ   أوْ تُخْلَسِيهِمْ فَإنَّ الدَّهْرَ خَلاسُ
يا مَيَّ إنَّ سِباعَ الأرْض ِ هالِكَةٌ   والأدْمُ والعُفْرُ والآرامُ والنّـــاسُ
والخُنْسُ لَنْ يُعجِزَ الأيّامَ ذو حِيَدٍ   بِمُشْمَخِرٍ بِهِ الظَّيّـــانُ والآسُ
في رَأس ِ شاهِقَةٍ أُنْبوبُها خَصِرٌ   دونَ السَّماءِ لَهُ في الجَوِّ قُرْناسُ
مِنْ فَوْقِهِ أَنْسُرٌ ســـودٌ وأغْرِبَةٌ   وَتَحْتَهُ أعْنُزٌ كُلْــفٌ وأتْيـــاسُ
حَتَّى أَشِبَّ لَها رام ٍ بِمُحْدَلَةٍ   ذو مِرَّةٍ بِدَوارِ الصَّيْدِ هَمّاسُ

فهذه الكائناتُ التي تعيش حَيَواتٍ مختلفةً سيدركها الموت جميعاً ، وإن الدَّهر هو الذي يُفنيها بتتابعه .

والنمر بن تَوْلَب يذكر الوعل في قصيدة له ، مبيِّناً صمودَهُ لطوارق الحدثان وأنه لا يخاف القفار ، ولا يهاب الموت ، مظهِراً أنه آتٍ لا محالةَ ، فيقول (٢٦) :

فَلَوْ أنَّ مِنْ حَتْفِهِ ناجِياً   لألْفَيْتَهُ الصَّدْعَ الأعْصَمَا

وفي أبياته نجد أن الصَّيّاد يظهر وكأنه ضرباتُ القدَر المتربِّصة بهذا الوعل الآمِن المطمئنِّ .

ونلاحظ أن الشّاعر الجاهليَّ حين يذكر الوعل في غير الرِّثاء ليس محتاجاً إلى أن يرويَ قصصاً ، ويكفيه أن يذكر مُقامَه بأعلى الجبل ، ومن هنا تكثر قصص الوعل في شعرهم المصطبغ بطابَع ٍ تشاؤمِيٍّ حزين . ولكن يتبادر إلينا سؤال هو : لماذا يقتل الشّاعر هنا الوعل عن طريق الصَّيّاد ؟ الإجابة التي نراها أن الوعل عادةً يمثِّل التمنُّع أصلاً ، فإذا نجا من الموت لم يُضِف له جديداً ، ولكنْ إذا مات ، يعني أن هذا المتمنِّع المضروب به المثل قد لقي حتفه ، وأتاه الموت من حيث لا يحتسب ، فقد حقَّق المقصود منه ، في حين أن الحيوان كالبقرة الوحشيَّة أو الثَّور الوحشيِّ بمفرده في قصائدِ الرِّحلة لا يمثِّل أيَّ تمنُّع ، وإذا ترك الشّاعر الوعل يموت حَتْفَ أنفِه ؛ فلن يؤثِّر التَّأثير الذي يريده أيضاً ، ولا التَّصويرَ المطلوب ، كذلك لا يريد أن يموت الوعل بحيوانٍ آخرَ ، لأن الوعل يمكنه الهربُ إلى الجبال ، وهنا قيمته « التَّمنُّعيَّة » التي

يفترضها فيه سلفاً ، ولذا لا يوجد سوى الصّيّاد الإنسيّ البعيد عنه تماماً والذي يمكنه إصابتُه من حيث لا يتوقّع ، ويبدو ظهوره قويا ومؤثّراً لأن الشّاعر يُمعِن في حالة خلو الذّهن لدى الوعل .

وقبل أن أنتقل إلى الحديث عن الطّير وقصته مع الشُّعراء في مجال الرِّثاء – أقول إن القصص الحيوانيّ في هذا الصّدد يُعَدُّ في رأيي من أوّل القصص الملتزم الذي عرفه الأدب العربيُّ ، وذلك بما يؤكد من وجود وحدة إنسيَّة حيوانيَّة ، وبما يبلورهُ من خلق وعادات وتصرُّفات للقدر ، وللنّاس جميعاً .

وإذا تعمَّقْنا الأسلوب أو الإطار الذي قُدِّم به وما له من تأثيرٍ نفسيٍّ وفنِّيٍّ– يتَّضح وجه تسميته بالقصَّة ، لا استناداً إلى تتابع الحوادث أو تسلسلها من أجل غاية ، ولكنْ من أجل أنه يختار لقطاتٍ حيَّة من وقائعَ تربط الحاضر بالماضي . إن الشّاعر يروي أحداث القصَّة بإيجاز ، ولكنَّه يُودِع ما أوجز كلَّ خبرات الإنسان العربيِّ من قيم ، بعضُها يتَّصل مباشرةً بمرحلتي الطَّوطميَّة والحيوانيَّة ، وبعضُها الآخر يشكِّل مواقف من الحياة اليوميَّة اللافتة .

وكم يُبدع الشّاعر في تصوير كلِّ هذا مرتبطاً بمشاعره ، حتى ليكاد يشخِّص الواقع بكلِّ ما فيه من قِدَم وحضور ، مع إهمالٍ واضح لكلِّ عناصر القصَّة التي تكوِّن ما يُعرَف بالحبكة . إنما الأمرُ في جملته «لقطات » أو سَرْدٌ « في سياقٍ فنِّيٍّ يميِّزه أسلوب العرض المؤثر ! »

لكنَّ الملحوظة العامَّة أن الشَّاعر يحرص دائماً على أن يوازيَ بين الحدث والشَّخصيَّة ، ولا بأسَ من أن تكون تلك الشَّخصيَّة ممثِّلةً لنفسه هو أو لناقته أو لفرسه ، فإن ذلك لا يعنيه إلا بمقدار ما يثير السّامع ، ومن ثَمَّ حرَص دائماً على أن يكمل كلٌّ منهما الآخر ؛ بمعنى أن يتناوبا مركز الاهتمام .

د– الطَّير :

امتلأ الشِّعر الجاهليُّ بالحديث عن الطَّير وأنواعه التي كانت موجودة في ذلك الوقت ، وربَّما اختفى أو انقرض جزء كبير منها في تلك المناطق الصَّحراويَّةِ الشّاسعة ، ولكنْ ما زالتِ النُّسور والعُقْبان والبومُ إلى الآنَ موجودة (٢٧) . ومع ذلك لم يحظَ الطَّير – مع كثرة ذِكره في الشِّعر الجاهليِّ – بما حظيَ به الحيوان من اهتمام .

أمّا النَّسر فقد ذكره الشُّعراء رمزاً للخلود وطول العمر ، لأنه من الطَّير المُعمِّرِ ، وليس معنى

الخلود عدم الفناء هنا ، بل معناه القدرةُ على مقاومة الزّمن أطولَ مدّةٍ ممكنة ، وفي ذلك يقول النّابغة الذُّبياني واصِفاً أطلالَ ميّة (٢٨) :

أمْسَتْ خَلاءً وأمسى أهْلُها احْتَملوا أخْنى عَلَيْها الّذي أخْنَى عَلى لُبَدِ

ولُبد هذا كان نسراً للقمان بن عاد ، عاش دهراً طويلاً ، ولكنّ الدّهر لم يرحمه ، كما لم يرحم الوعل السّابق . وذكره أيضاً لَبيد في حديثه عن الموت والفناء (٢٩) :

لَقَدْ جَرَى لُبَدٌ فَأدْرَكَ جَرْيَهُ رَيْبُ الزّمانِ وكانَ غَيْرَ مُثَقَّلِ
لَمّا رَأى لُبَدُ النُّسورَ تَطايَرَتْ رَفَعَ القَوادِمَ كالفَقيرِ الأعْـزَلِ

كذلك تقترن بالنّسر صفةٌ أخرى هي صفة الارتفاع والعلو ، فهو يطير دائماً على ارتفاع عالٍ ، ويقترن هذا الارتفاع في ذهن الشّاعر الجاهليّ بالبُعد والتمنُّع كما عند الوعل ، ولكنْ هناك فرقٌ ؛ فالوعل – وهو حيوانُ أرضٍ وليس طائراً – كان يفرُّ من الأرض إلى القِمَم ، حيث يحاول التّمنُّع في مكان مرتفع ، ففيه تطلُّع وتشوُّف ، أمّا النّسر فمجاله الجوُّ ، ولا يُقيم إلا في قِمَم الجبال وهي أكثر المناطق ارتفاعاً ، ومن ثَمَّ فهو لا يتمنَّع بشيء يلجأ إليه ، ولا يستطلع شيئاً في هذا الارتفاع ؛ ولذا لم يحظَ النّسر بما حظيَ به الوعل عند الشّاعر من إيضاح حتميّةِ الموت ، مهما يحاولِ الإنسان أو الحيوان الفِرارَ من الأرض إلى أعلى القِمم ، كما ذكرت من قبل .

وكثيراً ما يختار الشّاعر الجاهليُّ العُقابَ رمزاً للقدَر والموت . وعلى الرّغم من أنها رفيقة النّسر ، ومشاركةٌ له في الارتفاع ، وذُكِرت في الشِّعر الجاهليِّ بصورة أكبرَ تحديداً وأكثرَ من النّسر ، واهتمَّ الشّاعر بطريقة انقضاضها على الفريسة وربط بينها وبين القدر ، واتّخذ منها مثالاً للقضاء المحتّم الذي لا مفرَّ منه – فهي هنا بمثابة الصّيّاد الصائد للوعل وغيره ، إنها تمثل « الطّير الصّيّاد » بدلاً من « الإنسان الصّيّاد » . فالشّاعر يصوِّر حيواناً غافلاً راتعاً ، ثم فجأة تنقضُّ عليه من حيث لا يدري ، ويحاول النّجاة ، وربّما ينجو إلى حينٍ ، وربّما لا ينجو . من ذلك قول عبيد بن الأبرص (٣٠) :

كَأنّها لِقْـوَةٌ طَلـوبُ يَحِنُّ في وَكْرِها القُلـوبُ
باتَتْ عَلى إرْمٍ عَذوبـا كَأنَّها شَيْخَـةٌ رَقـوبُ
فَأصْبَحَتْ في غَداةِ قِـرَّةٍ يَسْقُطُ عن ريشِها الضَّريبُ

فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَباً مِنْ ساعَــةٍ ودونَهُ سَبْسَــبٌ جَديــبُ
فَنَفَضَتْ ريشَهــا وانْتفَضَتْ وَهْيَ مِــنْ نَهْضَةٍ قَريــبُ
فَدَبَّ مِــنْ رَأيِهــا دَبِيبًــا وَالعَيْنُ حِمْلاقُها مَقْلُوبُ
فَنَهَضَــتْ نَحْــوَهُ حَثِيثَةً وحَرَدَتْ حَــرْدَةً تَسيــبُ
فَاشْتالَ وارْتاعَ مِنْ حَسيسِها وَفِعْلُهُ يَفْعَــلُ المَــذْءوبُ
فَأَدْرَكَتْــــهُ فَطَرَّحَتْــــهُ والصَّيْدُ مِنْ تَحْتِها مَكْروبُ
فَجَدَّلَتْــــهُ فَطَرَّحَتْــــهُ فكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الجَبوبُ
يضغو ومِخْلَبُها في دَفِّــهِ لا بُدَّ حَيْزومُهُ مَنْقــوبُ

إن الشّاعر هنا يأتي بصورة العُقاب في معرض حديثه عن الدَّهر والفَناء، فنحن أمام صورة رمزيَّة واضحة ، ترمز جزئيّاتها المتتالية المتطوِّرة إلى أبعدَ ممّا هو أمامنا ، لأن المسألة ليست مسألةَ عُقاب تحاول افتراس ثعلب ، بل نرى الحياة بشِقَّيها ، الحيويِّ والمأسويِّ ، أمامنا صورة لا يرى فيها الشّاعر حياة الحيوان فحسْبُ بل كذلك حياة الإنسان ، لأن الاثنين – الحيوان والإنسان– يخضعان لقدَر واحد ، ثم يصوِّر الشّاعر أيضاً الدِّفاع عن النَّفس أمام الأعداء وأمام ضربات القدر التي منها الموت ، ثم تُمعن جزئيّات الصّورة في تصوير الاندفاع ، ثم الرُّعب في حِملاق العين المقلوب ، كما رأينا تماماً لدى الثّور الوحشيِّ ، صورة الفزع ورؤيته الموتَ بعينه ، ثم المطاردة المصيريَّة ؛ فالثَّعلب يهرب لينجوَ ، والعُقاب تطلبه لتعيش ، لأنها تطلب الحياة ، صورة ترمز إلى التَّضادِّ في الطَّبيعة مع قسوتها أيضاً ، صورة ترمز إلى لقطة من الكون ، فيها نقائض القدر وسخريتُه . إن الشّاعر يصوِّر القدريَّة والمصيريَّة في سَعْي العُقاب إلى الثَّعلب ، ثم يربط ذلك بالمصير العامِّ للأحياء كلِّها والإنسان خاصَّةً ، وأن هذا كلَّه ضمن صروف دهرٍ سائد وقدرٍ محتوم متربِّص .

ويرسم لنا الشّاعر صخر الغيّ صورة أخرى للعُقاب وهو يقول في رثاء أخيه (٣١) :

وللهِ فَتْخـاءُ الجَناحَيْــنِ لِقْــوَةٍ تُوَسِّدُ فَرْخَيْها لُحومَ الأرانِبِ
كَأَنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ في جَوْفِ وَكْرِها نَوَى القَسْبِ يُلْقى عِنْدَ بَعْض المَآدِبِ
فَخاتَتْ غَزالاً جاثِماً بَصُرَتْ بِــهِ لَدَى سَمُراتٍ عِنْدَ أَدْماءَ سارِبِ
فَمَرَّتْ عَلى رَيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضَها فَخَرَّتْ على الرِّجْلَيْنِ أَخْيَبَ خائِبِ

تَصيحُ وقَدْ بانَ الجَناحُ كأنّــهُ إذا نَهضَتْ في الجَوِّ مِخْراقُ لاعِبِ
وقَدْ تُرِكَ الفَرْخانِ في جَوْفِ وَكْرِها بِبَلْدَةٍ لا مَوْلًى ولا عِنْدَ كاسِبِ
فُرَيْخانِ يَنْضاعانِ في الفَجْرِ كُلّما أحَسّا دَوِيَّ الرِّيحِ أوْ صَوْتَ ناعِبِ
فَلَمْ يَرَها الفَرْخانِ عِنْدَ مَسائِهـا ولَمْ يَهْدَأ في عُشِّها مِنْ تَجاوُبِ
فَذَلِكَ مِمّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ إنّــهُ لَهُ كُلُّ مَطْلوبٍ حَثيثٍ وَطالِبِ

هذه قصّة بطل انتهى نهاية فاجعة ، فهذه اللّقوة التي يتوسّد فرخاها لحوم الأرانب وتنثر قلوب الطّير حول وكرها ، يواجهه القدر المرسوم الذي لا يُفلت منه أحد ، وينكسر بعضها ، وتعجز عن الصّيد وعن العودة إلى وكرها ، ويظلُّ فرخاها العاجزان في انتظارٍ ، وهما ضحيّة أخرى للقدر المجهول .

والأصل في قصص النُّسور والعُقاب وما إلى ذلك من الجوارح أنها تشبه بها الخيل في شعرهم . يقول امرؤ القيس (٣٢) :

كأنّي بِفَتْخاءِ الجَناحَيْن لِقْوَةٍ صَيودٍ مِنَ العِقْبانِ طَأطَأتُ شِمْلالِ
تَخَطّفُ خِزّانَ الشَّرَبَّة بِالضُّحى وقَدْ حَجَرَتْ مِنْها ثَعالِبُ أوْرالِ
كَأنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ رَطْباً ويابِساً لَدى وَكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ الْبالي

ويقول سَلَمَةُ بن الخُرْشُب (٣٣) :

فَلَوْ أنّها تَجْري عَلى الأرْضِ أدْرِكَتْ ولَكِنّها تَهْفُو بتِمْثالِ طائِرِ
خُدارِيّـةٍ فَتْخـاءَ أَلْثَــقَ ريشَهـــا سَحابةُ يَوْمٍ أهاضيبَ ماطِرِ

ويقول امرؤ القيس (٣٤) :

كَأنَّ غُلامِي إذْ عَلا حالَ مَتْنِهِ عَلى ظَهْرِ بازٍ في السَّماءِ مُحَلِّقِ
رَأى أرْنَباً فانْقَضَّ يَهْوي أمامَـهُ إلَيْها وَجَلاها بِطَرْفٍ مُلَقْلَقِ

ويشبه أحياناً الفرس نفسه بها ، يقول ساعدة بن جؤية (٣٥) :

فَما راعَهُمْ إلا أخوهُمْ كَأنَّهُ بِغادَةَ فَتْخاءُ الجَناحِ لَحومُ

ويقول الحارِثُ بن وَعْلَةَ (٣٦) :

نَجَوْتُ نَجاءً لَمْ يَرَ النّاسُ مِثْلَهُ　　كَأَنّي عُقابٌ عِنْدَ تَيْمَنَ كاسِرُ
خُدارِيَّةٌ سَفْعاءُ لَبَّدَ ريشَها　　مِنَ الطَّلِّ يَوْمٌ ذو أهاضيبَ ماطِرُ

على أن إيراد قصص الطَّير في الرِّثاء دونما إشارة للخيل يعني أن الخيل ليست ممّا يوحي باليأس أو التّشاؤم ، وآيةُ ذلك الشِّعْرُ الذي يقوله دُرَيد في رثاء صديقه معاوية بن عمرو الشَّريد ؛ فهو يصف الشَّمّاء فرسه ، متعلّلاً بها، متناسياً بها مُصابه فيه ، يقول دُرَيد (٣٧) :

تَعَلَّلْتُ بِالشَّمّاءِ إذْ بانَ صاحِبي　　وكُلُّ امْرِئٍ قَدْ بانَ إذْ بانَ صاحِبُه
كَأَنّي وبزّي فَوْقَ فَتْخاءَ لِقْوَةٍ　　لَها ناهِضٌ في وَكْرِها لا تُجانِبُه
فَبانَتْ عَلَيْهِ يَنْفِضُ الطَّلُّ ريشُها　　تُراقبُ لَيْلاً ما تَغُورُ كَواكِبُه
فَلمّا تَجَلّى اللَّيْلُ عَنْها وأسْفَرَتْ　　تَنَفَّضَ حَسْرى عنْ أحَصَّ مَناكِبُه
رَأَتْ ثَعْلَباً مِنْ حَرَّةٍ فَهَوَتْ لَهُ　　إلى حَرَّةِ المَوْتِ عَجْلانَ كارِبُه
فَخَرَّ قَتيلاً واسْتَمَرَّ بسحْرِهِ　　وبِالقَلْبِ يُدْمي أَنْفُهُ وتَرائِبُه

يصوِّر الشّاعر هذه اللِّقْوة منتصرة ، ولا يلمِّح إلى ترصُّد القدر لها ، لأنه يريد أن يتعلَّل بها وكأنَّه يتفاءل بالثَّأر لمعاوية ، ويؤيِّد ذلك أن ذكره لفرس القاتل في رثاء المقتول ، فيه من الوعيد ما هو واضح ، وكذلك فإن موقف القويِّ أقرب إلى شخصيَّة الفارس دريد من موقف الحزين المتشائم .

مما سبق نرى أن الشُّعراء قد صوَّروا الحيوان الآمِن الرّاتع الذي يعيش حياته في خصب ونماء ، ويسعى لرزقه ، ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يَحتسب ، وقد ينجو وتنتصر إرادة الحياة ، كما في قصائد المديح ، وقد يموت كما في قصائد الرِّثاء ؛ لإظهار العِظة والعِبرة . وهذا كلُّه يدلُّ على أن تلك الصُّور التي جاء بها الشُّعراء لا تختصُّ بتصوير الحيوان وَسْطَ بيئته، أو تصوير معركة بينه وبين صيّاد وكلابه فحَسْبُ ، بل إن هذه الصُّورَ بجزئيّاتها التي تتتابع – كما رأيناها – ترمز أيضاً إلى أبعدَ من ذلك ، ترمز إلى الصِّراع بين البقاء والفَناء ، ترمز إلى ضربات القدَرِ المتتالية المتمثِّلة في ظهور الموت ، وكيف يكافح الحيوان في سبيل البقاء .

وعلى هذا فإن الشّاعر عندما تناول هذه الأشياء « الحيويَّة » كان يقصد بها إظهار الحياة في

أقوى صُورها ، لكي يُظهرَ قسوة المصاعب والمتاعب وضربات القدر ، كذلك فإن هذه الحيواناتِ – الثّور الوحشيّ والبقرة الوحشيّة والحمار وأتنه – تنفرد عن جميع الحيوانات في تلك البيئة بأنواعها ، بأنها لا علاقةَ لها بالإنسان من قريب أو بعيد ، وهي حيواناتٌ متأبّدة مستوحشة ، والاستيحاش هنا بمعنى النُّفور والانفراد والوحدة بعيداً عن النّاس ، فلم يتّخذِ الشّاعر في تصويره حيوانات « نفعيّة» كالنّاقة والماعز ، وكذلك لم يستخدم حيوانات مفترسة من السِّباع ، لأن الحيوان المفترس دائماً مهاجِمٌ منتصِر ، وليس ثَمَّ صراعٌ بينه وبين قُوًى أخرى قويّة . وهكذا لم يجد الشّاعر أمامه حيواناً يجسِّد له الصّورة تماماً ، كما يراها هو ، سوى حيواناتٍ منتشرة أمامه في البيئة ترتع آمنة ، لها إغراقُها في الحيويّة والخصوبة والأمومة والغفلة عن طوارق الدهر ، لا هي بمستأنَسة خاضعة خانعة في قبضته ، يسيطر عليها ، ولا هي مفترسة مختبئة مترقّبة متحفّزة تفترسه هو حين يقع في براثنها .

هذا فيما يختصُّ بالحيوان ، أمّا الطّير فقد رأينا تصوير الشّاعر للعُقاب حينما يشبّه فرسه بها، ولا شكَّ أن صورة العُقابِ هذه تَبعد بنا عن الفرس نفسه ، كما تبعد البقرة الوحشيّة والحمار الوحشيُّ ونحوهما عن النّاقة . وينطلق الشّاعر في تصوير العُقاب ، وقد انقضّت على حيوان ، أو انقضَّ عليها حيوان آخر أو طير آخر أقوى منها . وتتطوّر الصُّور إلى النّهاية على نحو ما بيّنتُ من قبلُ ، فنرى فيها الحياة بشقّيْها : الحيويّ والمأساويّ .

وهكذا كان وَضْعُ الحيوان والطّير في شعر الرِّثاء عند الجاهليّين ، وأصبح هذا القطاع معبّراً عن جزء كبير من العلاقة بين الشاعر والطّبيعة ؛ حيث اتّخذ من مدرَكاتها الحيّة رموزاً قويّة تعبّر عن فلسفة في الحياة والموت .

الفَصْل الثّاني
الخَمْر

عرفَ العربُ الخمر ، فعبدوها في أول أمرهم أو فلأَقُلْ قدّسوها وتناولوها في المعابد . وكان لتناولهم لها طقوسٌ ظلَّ بعضُها واضحاً فيما جاء لنا من شعرهم . وهي لم تصبح عادة اجتماعيَّة إلا بعد أن اقتصرت مُعاقَرتُها من لدن فُرسان العرب زمناً احتفظت خلالها بقيمةٍ خاصَّة ، وصار من المتَّبع أن يتغنَّى الشّاعر الفارس – كطَرَفة بن العَبْد مثلاً – بها وبجُلَسائها. يقول طَرَفة (١) :

وما زالَ تَشْرابي الخُمورَ ولَذَّاتي ... وبَيْعي وإنْفاقي طَريفـي ومُتْلَـدي
إلى أنْ تَحامَتْني العَشيرةُ كُلُّها ... وأُفْرِدْتُ إفْـرادَ البَعيـرِ المُعَبَّـدِ
ألا أيُّهذا الزَّاجِرِيَّ أحْضُرِ الوَغى ... وأنْ أشْهَد اللَّذَّاتِ هَلْ أنْتَ مُخْلَدي ؟
فَإنْ كُنتَ لا تَسْطيعُ دَفْعَ مَنِيَّتي ... فَدَعْني أبادِرْها بِما مَلَكَتْ يَـدي
ولَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عيشَةِ الفَتى ... – وَجَدِّكَ – لَمْ أحْفِلْ مَتى قامَ عُوَّدي
فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتـى ما تُعْلَ بِالماءِ تُزْبِـدِ
وَكَرِّي إذا نادَى المُضافُ مُحَنَّباً ... كَسيـدِ الغَضـا نَبَّهْتَـهُ المُتَـوَرِّدِ

ونرى حسّان بن ثابت – أيّامَ الجاهليّة – يدعو إلى ما دعا إليه طَرَفة من الإقبال على اللّذّات وخاصَّةً شُرْبَ الخمر فيقول (٢) :

ومُمْسِكٍ بِصُداعِ الرَّأسِ مِنْ سُكُرٍ ... نادَيْتُهُ وَهْوَ مَغْلـوبٌ فَفَدّانـي
لَمّا صَحا وتَراخى العَيْشُ قُلْتُ لَهُ ... إنَّ الحَياةَ وإنَّ المَـوْتَ مِثْـلانِ
فاشْرَبْ مِنَ الخَمْرِ ما أتاكَ مَشْرَبُهُ ... وَاعْلَمْ بِأنَّ كُلَّ عَيْشٍ صالحٍ فانِ

وقد حرَص عمرو بن كلثوم في أشدِّ المعلّقات حماسةً وأكثرِها علوَّ نبرةٍ و وَقْدَ فروسةٍ أن يكشف عن موقفه منها ، وقد جاوزتْه « أم عمرو » بقدح إلى أبيه (٣) :

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيهـا إذا ما الماءُ خالَطَها سَخينـا
تَجورُ بِذي اللُّبانَةِ عَنْ هَواهُ إذا ما ذاقَهـا حتَّـى يَلينـا
تَرى اللَّحِزَ الشَّحيحَ إذا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمالِهِ فيهـا مُهينـا
صَبَنْتِ الكَأسَ عَنّا أمَّ عَمْرٍو وكانَ الكَأسُ مَجْراها الْيَمينا
وَما شَرُّ الثَّلاثَةِ أمَّ عَمْـرٍو بِصاحِبِكِ الَّذي لا تَصْبَحينـا

في حين بقيت آثار عبادتها الأولى لدى كثير من الشُّعراء الذين تأخَّروا إلى ما قُبيلَ ظهور الإسلام ، ولمحنا عند عَدِيِّ بن زَيْد العبادي والأعْشى ما يدلُّ على ذلك . يقول الأعْشى (٤) :

وَصَهْباءَ طافَ يَهُودِيُّها وأَبْرَزَهـا وعَلَيْهـا خُتُـمْ
وقابَلَها الرِّيحُ في دَنِّها وَصَلَّى عَلى دَنِّها وارْتَسَـمْ
تَمَزَّزْتُها غَيْرَ مُسْتَدْبِـرٍ عَنِ الشَّرْبِ أَوْ مُنكِرٍ ما عُلِمْ

ويقول أيضاً (٥) :

إذا بُزِلَتْ مِن دَنِّها فاحَ رِيحُهـا وَقَدْ أُخْرِجَتْ مِنْ أَسْوَدِ الجَوْفِ أَدْهَما
لَها حارِسٌ ما يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَها إذا ذُبِحَتْ صَلَّـى عَلَيْهـا وَزَمْزَمـا

ويقول عَدِيُّ بن زَيْد (٦) :

ثُمَّ ثارُوا إلى الصَّبُوحِ فَقامَتْ قَيْنَةٌ فـي يَمينِهـا إبْريـقُ
قَدَّمَتْهُ عَلى عُقارٍ كَعَيْنِ الدِّيـ ـكِ صَفَّى سُلافَها الرَّاوُوقُ
مُزَّةٌ قَبْلَ مَزْجِها ، فـإذا مـا مُزِجَتْ لَذَّ طَعْمَها مَنْ يَذوقُ
وَطَفَتْ فَوْقَها فَقاقيعُ كالـدُّرِّ صِغـارٌ يُثيرُهـا التَّصْفيـقُ

وكان أهل الحيرَة مولعين بها لقربهم من الفرس والرُّوم ، وكانت في الحِيرَة أماكنُ كثيرة للعبادة واحتساء الخمر . يقول أبو الفرج في دَيْر اللُّجّ : « كان النُّعمان يركب في كلِّ أحد إليه ، وفي كلِّ عيد ، معه أهل بيته خاصَّة ، من أهل المنذر ، ومَن ينادمه من أهل دينه ، عليهم حُلَلُ الدِّيباج المُذَهَّب ، وعلى رءوسهم أكاليل الذَّهب ، وفي أوساطهم الزَّنانير المحلاة بالذَّهب ، المفصَّصة بالجوهر ، وبين أيديهم أعلام فوقها صُلْبان الذَّهب ، فإذا قضَوا صلاتهم

انصرف إلى مستشرفه على النُّجُب ، فيشرب فيه بقيَّة يومه إلى أن يمسي .» (٧)

وإذن نقبل من معظم الدّارسين كصمويل كريمر ، على سبيل المثال ، أن الخمر كانت شراباً إلاهيا ومقدَّساً (٨) حتى لنجد تعليلاً مقنعاً لظاهرةٍ فذّة ، لم يلتفت إليها أغلب الباحثين ، وهذه الظّاهرةُ هي ارتباط الخمر بأسباب مقدَّسة - بعضها طَوْطميّ - واعتبرت الرحلة من أجلها بمثابة رحلة حجٍّ ، حتى ولو كانت هذه الرِّحلة إلى جلق أو جيرون أو مصر ، وأغلب الشُّعراء صلّوا لها أو وصفوا الصّلاة التي تكرَّس لها . يقول الحادرة وقد شبَّه الخمرَ بدم الغزال الذي رأيناه قَرين الشَّمس المعبودة (٩) :

بَكَرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ مِنْ عاتِقٍ كَدَمِ الْغَزالِ مُشَعْشَعِ

هنا يقول الدُّكتور أحمد كمال زكي : « كانت نجمة الصَّباح - العُزَّى أو الزُّهَرة - إلاهةً دمويَّة ، وتُقدَّم لها القرابين البشريَّة عند بدء ظهورها في الفجر . إلا أنها في الوقت نفسه كانت راعيةَ الإخصاب والموكَلة بالخمر - وهذه كانت شراباً مقدَّساً - ثم أصبحت علامة من علامات الفروسيَّة وشُبِّهت بدم الذَّبيح . وأمّا الوجه الآخر للعُزّى أو للزُّهَرة - عندما تصبح مناطاً للَّهو - كقول طَرَفة :

مَتَى تَأتِني أصْبِحْكَ كَأساً رَوِيَّةً وَإنْ كُنْتَ عَنْها غانِياً فَاغْنَ وازْدَدِ

وقول رَبيعةَ بن مَقْروم الضَّبِّيّ :

وَفِتْيانِ صِدْقٍ قَدْ صَبَحْتُ سَلامَةً إذا الدِّيكُ في جَوْشٍ مِنَ اللَّيْلِ طَرَّبا

ويقصد الشُّعراء إذا سقُوا وسَقوا الصَّباح سحراً ؛ أي عندما تظهر نجمة الصَّباح . ولعلَّ الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما يُعاقره الشّاعر قبل أن ينصرف إلى عمل يومه ، وكأنَّه أدَّى فرْضاً فرضته الزُّهَرة منذ قديم ، وستظلُّ تفرضه مدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إلينا - عبر نموذجها البُدائيّ - رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى .» (١٠)

وقد لا تقتصر قدسيَّة الخمر على هذه الجوانب التي ألمَّ بها الدُّكتور أحمد كمال زكي ، ذلك أننا كثيراً ما نقرأ أنها كانت تُنفَق ، الأمر الذي يَلفت النَّظر والذي يجعلنا نظنُّ - بعض الظَّنّ - أن معاقرتَها كانت طقساً من طقوس الحجِّ . يقول أبو ذُؤَيْب الهُذَليُّ (١١) :

سَلافَــةُ راحٍ ضُمِّنَتْهــا إداوَةٌ مُقَيَّرَةٌ رِدْفٌ لآخِرَةِ الرَّحْـلِ
تَزَوَّدَها مِنْ أَهْلِ « مِصْرٍ » و « غَزَّةٍ » عَلى جَسْرَةٍ مَرْفوعةِ الذَّيْلِ والكِفلِ
فَوافَى بِها « عُسْفانَ » ثُمَّ أَتَى بِها « مَجَنَّة » تَصْفو في القِلالِ ولا تَغْلي
فَرَوَّحَها مِنْ ذي « الْمَجازِ » عَشِيَّةً يُبادِرُ أولى السَّابِقاتِ إلى الْحَبْلِ
فَجِئْنَ وَجاءَتْ بَيْنَهُــنَّ وإنَّــهُ لَيَمْسَحُ ذِفْراها تَزَغَّمُ كَالفَحْـلِ
فَجاءَ بِها كَيْمــا يُوافي حِجَّــةً نَديمُ كِرامٍ غَيرِ نِكْسٍ وَلا وَغْلِ
فَباتَ « بِجَمْعٍ » ثُمَّ تَمَّ إلى مِنًى فَأَصْبَحَ رَأْداً يَبْتَغي المَزْجَ بِالسَّحْلِ
فَجاءَ بِمَزْجٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ هُوَ الضَّحْكُ إلا أنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ

فلا ندهش بعد ذلك كلّه عندما نرى حاتماً الطّائيَّ يوصـي امرأته أن تَنْضَح قبره بها بعد موته ، فهو يقول (١٢) :

أ ماوِيَّ إمَّا مِتُّ فاسْعَيْ بِنُطْفَةٍ مِنَ الخَمْرِ رَيا فانْضَحِنَّ بِها قَبْري
فَلَوْ أنَّ عَيْنَ الْخَمْرِ في رَأسِ شارِقٍ مِنَ الأسْدِ وَرْدٌ لاعْتَلَجْنا عَلى الخَمْرِ

كذلك لا ندهش عندما يقول الأسديُّ في رثائه لصديقَيْه (١٣) :

أقيمُ عَلى قَبْرَيْكُما لَسْتُ بارِحاً طِوالَ اللَّيالي أوْ يُجيبُ صَداكُما
أصُبُّ عَلى قَبْرَيْكُما مِنْ مَدامَةٍ فَإنْ لَمْ تَذُوقاها أبُلُّ ثَراكُمــا

ويقال إن رفاق الأعشى وندماءه صاروا بعد موته يشربون عند قبره ، وتدور الكأس ، فإذا جاء نصيب الأعشى صبُّوا الخمر على قبره ؛ ولهذا كان قبره رطباً نديا (١٤) . فلماذا كانوا يصبُّون الخمر على القبور ؟ إنهم يعرفون أن موتاهم لن يذوقوها ، ولكنَّها فريضة فرضتها الزُّهَرة منذ قديم كما يقول الدكتور أحمد كمال زكي .

هذا ما نقوله كتقدمة لهذا الفصل أراها ضروريّة ، إلا أن هذه التقدمة تدفعنا دفعاً إلى تقويم هذه « العادة » في ضوءِ ما فهموه عن الحياة الجاهليّة . يذكر ابن قُتَيْبَة في كتاب الأشربة « أن العرب كانوا يشربون الخمر لتَزيدهم جرأة وشجاعة ، ولا نعجب حين نعلم أن بعض الذين حاربوا في بدر من المسلمين – على ما رُزقوه من شجاعة وحماسة للدين الجديد طلباً للشّهادة– قد اصطحبوا معهم الخمر ليتشجَّعوا على القتال .» (١٥) وهذه إشارة بليغة تشير إلى ارتباط

شرب الخمر بالفروسيَّة ، على أساس أن الخمر تبدِّد تعب المرء ، وتبعث في الجسم نشاطاً وقوَّة لا يجدها صاحبها حين يكون صاحياً (١٦) .

ومع ذلك فإن شرب الخمر – وبخاصَّةٍ في الجاهليَّة المتأخِّرة – كان يعني إمّا هرباً من الحياة وإمّا استهانةً بهذه الحياة ؛ ذلك أن الجاهليِّين المتأخِّرين – فيما يبدو – كانوا يرون الحياة قصيرة حتى لقد كانوا يتوقَّعون الموت يوماً بعد يوم ، فكأنَّهم لذلك يريدون أن يتمتَّعوا في هذا العمر القصير بملاذِّ الدُّنيا ؛ ومن ثَمَّ عَمَدوا إلى الخمر ، يُغرقون فيها أحزانهم ، ويهربون من واقعهم المؤلم ، فضلاً عن أن الشُّعراء كانوا يعدون أنفسهم أمام عدوٍّ غاشم ، يتربَّص بهم ، فهم في حرب دائمة في الحياة بينه وبينهم ، لذلك فهم يشربون الخمر ليزدادوا قوة وجرأة وشجاعة كما كانوا يفعلون في حروبهم . وبما أن المعركة بينهم وبين الموت مستمرَّةٌ ، فهم يُكثرون من شرب الخمر ومن الإنفاق عليها برغم فقر معظمهم ، الأمر الذي يفسِّر لنا لماذا بدت هناك شكوى أو أثيرَ تَثْريبٌ في وجه مُعاقِري الخمر، يسجِّل ذلك طَرَفةُ في معلَّقتـه فيقـول (١٧) :

أَلا أَيُّهَذا الزَّاجِرِيِّ احْضُرِ الوَغَـى   وأنْ أشْهَدِ اللَّذاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلَدي؟
فَإنْ كُنْتَ لا تَسْتَطيعُ دَفْعَ مَنِيَّتي   فَدَعْني أبادِرْها بِما مَلَكَتْ يَدي

وذكر الجاحظ أبياتاً لشاعر قديم تمثِّل الاتجاهَ نفسه ، اتِّجاهاً إلى الشِّبع من لذّات الحياة والخمر قبل أن يدركه الموت (١٨) :

قُومي اصبَحيني فَما صيغَ الفَتى حَجَراً   لَكِنْ رَهينَةَ أَحْجارٍ وأَرْماسِ
قُومي اصْبَحيني فَإنَّ الدَّهْرَ ذو غِيَرٍ   أَفْنى لُقَيْماً وأفْنَى آلَ مِرْماسِ
اليَوْمَ خَمْرٌ ، ويَبْدو في غَدٍ خَبَرٌ   والدَّهْرُ مِنْ بَيْن إنْعامٍ وَإبْآسِ
فاشْرَبْ عَلى حَدَثانِ الدَّهْرِ مُرْتَفِقاً   لايَصْحَبُ الهَمُّ قَرْعَ السِّنِّ بِالْكَأْسِ

ولكنَّ مشكلة الحياة والموت عند الشّاعر الجاهليِّ لم تنتهِ عند هذا الحدِّ، ذلك أن لهذا الشّاعر فكره الخاصُّ به ، ولذا نراه يترك أحياناً تلك الأعراف البيئيَّة لكي يُفضيَ بما يراه بحريَّةٍ كاملة ، حتى إن طرفَة يصرِّح بما يقضُّ مضجعه تصريحاً لا مواربةَ فيه حتى « لكأنَّ الدَّهر لا يبقى على حَدَثانه » (١٩) فيقول (٢٠) :

أَرَى المَوْتَ لا يَرْعَى عَلَى ذي جَلالَةٍ   وإنْ كانَ في الدُّنْيا عَزيزاً بِمَقْعَدِ
لَعَمْرُكَ ما أدْرِي وإنِّي لَواجِلٌ   أَ في اليَوْمِ إقْدامُ المَنِيَّةِ أَوْ غَدِ

ويقول أيضاً [٢١] :

أ لَمْ تَرَ لُقْمانَ بْنَ عادٍ تَتابَعَتْ عَلَيْهِ النُّسورُ ثُمَّ غابَتْ كَواكِبُهْ
وللصَّعْبِ أسبابٌ تَجِلُّ خُطوبُها أقامَ زَمانًا ثُمَّ بانَتْ مَطالِبُهْ
إذا الصَّعْبُ ذُو القَرْنَيْنِ أرْخَى لِواءَهُ إلى مالِكٍ ساماهُ قامَتْ نَوادِبُهْ
يَسيرُ بِوَجْهِ الحتْفِ وَالعَيْشُ جَمْعُهُ وتَمْضي عَلى وَجْهِ الْبِلادِ كتائِبُهْ

فالإنسان متى جاء أجله مات مهما كان شأنه ، كما حدث للقمان الذي عُمِّر دهراً طويلاً ، وكما حدث لذي القرنين الملك الصعب الذي عاش زمانًا لا ينافسه في القوّة والغلبة أحد . فالنّهاية هي الموت والهلاك .

وعلى أيّة حال فإن المتصفّح لدواوين شعراء الجاهليّة يرى الموت والقبر والدّهر أو القدر تتردّد بين الحين والحين ، وفي الوقت نفسه – أو أحيانًا على الأقل – تبرز الخمر رد فعل مباشر لذلك كله ، أو كأنّه تعويذة يُلقيها الشّاعر لمقاومة العدم . ومن ناحية أخرى بينما هم يتحدّثون عن لهوهم وفرحهم وتلذُّذهم بهذه الخمر ينتقلون فجأة – وبدون مقدّمات – للحديث عن الموت والقبور . وهذا ما لحظه المستشرق الألمانيُّ « ڤالتر براونه» فذكر [٢٢] « أن الشّاعر الجاهليّ كان ينتقل أحيانًا انتقالاً مفاجئًا من الحديث عن اللّهو والمسرّات والتّلذُّذ بالخمر إلى الحديث عن الموت وحتم وقوعه .» واستشهد على ذلك بقول عمرو بن كلثوم :

وكَأسٍ قد شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ وأخْرى من دِمَشْقَ وقاصِرينا
وإنّا سَوْفَ تُدرِكُنا المَنايـا مُقَـدَّرَةً لنـا ومُقَدَّرينـا

وهذه الملاحظة لها ما يؤيّدها في الشّعر الجاهليّ ، يقول أوْس بنُ حَجَر[٢٣] :

إنْ أشْرَبِ الْخَمْرَ أوْ أرْزَأْ لَها ثَمَنًا فَلا مَحالَةَ يَوْمًا أنّني صاحـي
وَلا مَحالَةَ مِـنْ قَبْـرٍ بِمُنْحَنْيَـةٍ وكَفَنٍ كَسَراةِ الثَّوْرِ وَضّاحِ

ويقول الأعشى [٢٤] :

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الْحانُوتِ يَتْبَعُني شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ
في فِتْيَةٍ كَسُيُوفِ الهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا أنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذي الْحيلَةِ الحِيَلُ

وقد ذهب الدُّكتور يوسف خُليف في هذا الصَّدد – في أثناء حديثه عن المقدِّمات الخمريَّة – إلى « أن الشَّيء الذي يبدو غريباً هو ظهور حديث الموت والمصير المحتوم ، الذي ينتظر كلَّ إنسان في الحياة ، في طائفة من هذه المقدِّمات التي يبدو أصحابها من خلالها مَرِحين متفائلين مُقبِلين على الحياة ومُتَعها ، وهي ظاهرة لا أراها فقط في المقدِّمات الخمريَّة ، وإنَّما نراها أيضاً في أحاديثِ الخمر التي تتردَّد في بعض القصائد على نحو ما نرى في معلَّقة طرفة .» (٢٥)

واعتبر الدُّكتور يوسف خُليف معلَّقة عمرو بن كلثوم أقوى الأمثلة لهذا النَّوع من المقدِّمات . ويُرجع الدُّكتور خُليف سبب الانتقال المفاجئ إلى ما يعانيه الشّاعر من صراعٍ نفسيٍّ أمام المجهول ، إلى كونه نتيجةً طبيعيَّة للإحساس بالضَّياع في الحياة ، في مجتمع لم تتَّضحْ تماماً في نفوس أفراده قِيَمُها الروحيَّة التي تدفعه إلى فكرة الخلود بعد الموت .

وهذا ما تحدَّث عنه الدُّكتور النّويهي فقال : « فمن وراء هذا الشِّعر يَكمن إحساسهم بالزَّمن ومأساة انقضائه ، إحساساً قويا بليغاً ، عظيم المرارة ، تجلَّى هذا الإحساس في مختلِف موضوعاتهم الشِّعريَّة : في وصفهم لرحيل المحبوبة ، وانفصام الصَّداقات ، وتبدُّد الشَّمل ، وخراب الدِّيار التي كانت آهِلَة ، وانقضاء الرَّبيع الرحيم الخصيب ، ومجيءِ الصَّيف الجافِّ الحارِّ ، والشَّبابِ الذي يولِّي سريعاً بكلِّ عنفوانه ومباهجه وملذّاته ، ومصارع الحيوان الوحشيِّ ، وتقلُّبات الصِّراع بين الإنسان والإنسان من نصر إلى هزيمة ، ومن حياة إلى موت . ففلسفتُهُم في الموت والحياة لم تنحصر في قِسم الحكمة في قصائدهم ، بل شاعت وتغلغلت في أقسامها الأخرى ، فمن ورائها جميعاً تَكمُن الحقيقة الرهيبة – حقيقةُ الموت والفناء التي تنتظر كلَّ مخلوق وكلَّ حالة . بل حين نقرأ وصفهم لمجالس لذَّتهم ولهوهم واستمتاعهم بمباهجِ الحياة – لا ننسى أن تلك الفكرة الرَّهيبة لا تزال كامنة في أعماقهم ، فإن نسينا فهم يذكِّروننا بها كما ذكَّرَنا الأعشى في أبياته التي ذكرتُها من قبل . وما أكثر ما يمزجون في الأبيات القليلة بين البهجة والتَّشاؤم والفرحة والحزن . وهذا هو دِين الجاهليَّة إنْ حُقَّ أن يُسمّى دِيناً : الإيمان بالحياة الحاضرة ، والإيمان بها وَحْدَها ، وسَبْقُ الموت بقضاء كلِّ رغباتهم من حيويَّتها ونشاطها ولذَّتها وألمها ومباهجها ، كما لَخَّصها قَيس بن الخَطيم بقوله (٢٦) :

متَى يَأتِ هَذا المَوْتُ لا تُلْفِ حاجَةً لِنَفْسي إلا قَدْ قَضَيْتُ قَضاءَها »

إن الشّاعر في حديثه عن الخمر يبدأ مستبشراً فرحاً ، ولكنْ سرعان ما يعود إلى اللَّحظة

الأساسيَّة التي شاهدناها في الطَّلّ – لحظةِ العدم والفَناء. إنه ينتقل في حديثه عنها من المسرَّة إلى الموت ، ومن الفرح إلى الكآبة . فالشّاعر في الحالة الأولى يغمض عينيه عن لحظة الفَناء ، لحظة العدم ، غير أن لحظة الفَناء هذه لها في حياة الشّاعر العربيّ من الوميض ما يخطف الأبصار ، وهذا ما يفسِّر لنا سرعة انتقاله إلى الحالة المُناقِضة للحالة الأولى تماماً .

وقد تفكَّكت الخمر في مجموعة من الرُّموز والمجازات توارثها الشُّعراء في أنماط تبدو كما لو كانت ثابتة ، ولكنْ باستكناهها نكشف عن أن الشّاعر كان يستطيع بهذا أن يضيف إضافة مجدية . يقول الأعشى (٢٧) :

أذاقوهُمُو كَأساً مِنَ الْمَوْتِ مُرَّةً وَقَدْ بَذِخَتْ فُرْسانُهُمْ وأَذَلَّتِ

ويقول بِشْرٌ بن أبي خازِم (٢٨) :

وصَلَقْنَ كَعْبًا قَبْلَ ذَلِكَ صَلْقَةً بِقَنًا تَعاوَرَهُ الأكُفُّ مُقَوَّمِ
حَتّى سَقَيْناهُمْ بِكَأسٍ مُرَّةٍ مَكْرُوهَةٍ حَسَواتُها كالعَلْقَمِ

ويقول سِنانُ بن أبي حارِثَة المُرِّيُّ (٢٩) :

قُلْ لِلْمُثَلَّمِ وابْنِ هِنْدِ ومالِكِ إنْ كُنْتَ رائِمَ عِزِّنا فَاسْتَقْدِمِ
تَلْقَ الَّذي لاقَى العَدُوُّ وتَصْطَبِحْ كَأساً صُبابَتُها كَطَعْمِ الْعَلْقَمِ

فالشُّعراء الثَّلاثة يتَّفقون على مرارة كأس الموت ؛ أيْ أنهم وصفوا كلَّ كأس بأنَّها مُرَّة ، في حين تتغيَّر هذه الدَّلالة إذا تغيَّرت الصِّفة كأن يقولون « كأس حلوة » أو « لذَّة » حين يريدون التَّشبُّث بالحياة وإيثار متعتها ، كقول الأعشى (٣٠) :

وكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلى لَذَّةٍ وأخْرى تَداوَيْتُ مِنْها بِها
لِكَيْ يَعْلَمَ النَّاسُ أَنّي امْرُؤٌ أَتَيْتُ المَعيشَةَ مِنْ بابِها

وحين كان الفارس منهم يعتزم الأخذ بالثَّأر ، فإنه كان يخضع نفسه لقيود وتقاليد ، فهو يحرِّم على نفسه الخمر والدُّهن والنِّساء حتى يَثأر ، فإذا ما فعل ، يتحلَّل من قسمه ، ويشير إلى ذلك في شعره مزهوا بالنَّصر وأخذِهِ بثأره . ويظهر أن الخمر كانت من أهمِّ ما يصدُّون عنه ؛ ولذا فقد أكثروا من التَّحدُّث بتركها حتى يثأروا . فامرؤ القيس حرَّم على نفسه الخمرَ حينما قتل أبوه ، وعندما هاجم بني أسد وقتلهم تحلَّل من قيده الذي يراه مقدَّساً دائماً . وقال في

ذلك [٣١] :

حَلّتْ لِيَ الخَمْرُ وكُنْتُ امْرأً عَنْ شُرْبِها في شُغُلٍ شاغِلِ
فاليَوْمَ أسْقَى غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ إثْماً مِنَ اللهِ ولا واغِلِ

وحَلْف ضَمْرَةَ بن ضَمْرَةَ النَّهْشَليِّ التَّميميِّ ، عندما هُزِم يوم النّسار ، على الخمر إلا إذا ثأر من يوم النّسار على بني أسد وحلفائهم ، فأغار عليهم يوم ذات الشُّقوق فهزمهم ، فقال [٣٢] :

الآنَ ساغَ لِيَ الشّرابُ ولَمْ أكُنْ آتي التِّجارَ ولا أشُدُّ تَكَلُّمي
حَتّى صَبَحْتُ عَلى الشُّقوقِ بِغارةٍ كَالتَّمْرِ يُنْثَرُ في حَريرِ الحُرَّمِ
وَأَبَاتُ يَوْماً بِالجِفارِ بِمِثْلِهِ وأجَرْتُ نِصْفاً مِنْ حَديثِ المَوْسِمِ

وقالَ المُهَلْهِل وهو يَرثي أخاه كليباً [٣٣] :

خُذِ العَهْدَ الأكيدَ عَلَيَّ عُمْري بِتَرْكي كُلَّ ما حَوَتِ الدِّيارُ
وهَجْري الغانِياتِ ، وشُرْبِ كَأسٍ وَلَبْسي جُبَّةً لا تُسْتَعارُ

وقال قَيْس بن الخَطيم [٣٤] :

وَمِنّا الّذي آلى ثَلاثينَ لَيْلَةً عَنِ الخَمْرِ حَتّى زارَكُمْ بِالْكَتائِبِ
ولَمّا هَبَطْنا السَّهْلَ قَالَ أميرُنا حَرامٌ عَلَيْنا الخَمْرُ ما لَمْ نُضارِبِ
فَتابَعَهُ مِنّا رِجالٌ أعِزَّةٌ فَما رَجَعُوا حَتّى أحِلّتْ لِشارِبِ

الخمر إذاً كانت لها تقاليدها وطقوسها ، وقد عاشت هذه الطُّقوس وتلك التّقاليد في الشّعر كلّما عَنَّ للشّاعر أن يعاقرها . وبمقدار ما ضربت تلك المعاقرة في الحياة والتّغنّي بها ، وَرَدَتْ في مجال الموت وكان لورودها أبلغُ تأثير .

الفَصْل الثّالِث
التّأبين

التّأبين بذِكْر الخِصال الشّخصيّة :

الرِّثاء قديم عند العرب ، لا نعرف له بداية ، وما بين أيدينا من نماذجَ فيه يدلُّ على أنّه مرّ بمراحلَ مجهولة ، وقد حاول الدُّكتور شوقي ضيف – في ضوء قراءاته الخاصّة – أن يعيّن بعض هذه المراحل ؛ فذهب إلى أن الرِّثاء بدأ بصورة سحريّة هدفُها أن يطمئِنّ الميِّت في مَرْقَدِه، ولا يحاول أن تُصيب روحُه الأحياءَ بشرٍّ ما « ثم أخذ يفقد هذه الغاية مع الزّمن ، وما زال حتى انتهى إلى الصُّور الجاهليّة من الإفصاح عن إحساس النّاس العميق بالحزن قِبَلَ الموتى ، ومحاولةِ ذِكْراهم بتمجيدهم وبيانِ فضائلهم التي ماتت بموتهم ، مع التّفكير في القَدَرِ وقصور النّاس أمامه ، وعَبَثِه بهم ولعبِهِ بحياتهم وموتهم .» (١)

كما يرى الدُّكتور شوقي أن أقدم صُور الرِّثاء كان ما نُقِش على قبور أقيال اليمن وأذوائهم ، وما سجّله أمراء الحِيرَة وأمراء الشّام على شواهد قبورهم تخليداً لذكراهم « وكأنَّ هذه هي الصّورة الأولى للتّأبين والإشادة بفضائل الميِّت .» (٢) ثم تأتي مرحلة أخرى – تأبينيّة أيضاً – تبدو فيها معقّدة « لا بما فيها من طول فحَسْبُ ، بل بما فيها أيضاً من وسائلَ فنيّةٍ كثيرة ، إذ نرى شعراء الرِّثاء يهتمّون بقوالب رثائهم وصِيَغِهِ ، وينوِّعونها تنويعاً واسعاً ، كما يهتمّون بصُورهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم ، مع العناية بموسيقاهم وأوزانهم ، والملاءمة بين أنغامهم وشعور الحزن الذي يتعمّق قلوبَهم وأفئدتهم .» (٣)

ويظهر من هنا أن التّأبين – بوجه عامٍّ – ليس إلا الثّناءَ على الميِّت ، حيث كان العرب القدماء يقفون على قبر الميِّت ذاكِرين مَناقِبَهُ . وذِكْرُ المَناقِب – على أية حال – شاع عندهم حتى وإن لم يقفوا على القبور ، فكأنّهم يريدون الاحتفاظ بذِكْرى عزيزٍ على مرِّ السِّنين .

ولقد كانت قصيدة الرِّثاء إطاراً فنّيا جمع فيه الشّاعر مختلِف المُثُل العليا لمن رثاهمْ ، فاقتربت من المِدْحَة ، وهذه كانت بدورها صورةً ناطقة لما تضمّنته المرثيّة ، إلا من حيث الصِّياغةُ بألفاظ تدلُّ على أنها رثاء ! وقد التفت بعض النُّقّاد العرب إلى هذه القضيّة ،

وعالَجوها ضِمْنَ أبواب خاصّة بفنِّ الرِّثاء ، فجاءت أحكامهم حولها متقاربةً تقريباً . وأوَّلُ هؤلاء النُّقّاد – في ظنّي – قُدامَةُ بن جَعْفر ، حيث قنَّنها على نحو فلسفيٍّ بقوله: « ليس بين المَرْثيّة والمِدْحة فصل إلا أن يُذْكَر في اللفظ ما يدلُّ على أنها لهالِكٍ مثل (كان) و (تولّى) و (مضى نَحْبه) وما أشْبَهَ ذلك ، وهذا لا يَزيد المعنى ولا ينقص منه ، لأن تأبين الميِّت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته ، وقد يُفعَل في التَّأبين شيء ينفصل به لفظُه عن لفظ المدح بغير كان ، وما جرى مَجْراها ، وهو أن يكون الحيُّ مثلاً يوصف بالجود ، فلا يقال : كان جواداً ، ولكن يقال : ذهب جواداً ، أو فَمَنْ للجود من بعده ، أ وليس الجود مستعملاً منذ تولّى . وما أشبهَ هذه الأشياءَ .» (٤)

وممَّن أشار إلى هذه القضيَّة أيضاً ابن رشيق القَيْرواني ، وقد أفرد للرِّثاء باباً بأكمله ، وممّا قاله فيه : « ليس بين الرِّثاء والمدح فرق ، إلا أن يُخلَط بالرِّثاء شيء يدلُّ على أن المقصود به ميِّت ؛ مثل (كان) أو (عدمنا به كَيْت وكَيْت) وما بشكل هذا ؛ ليُعْلَمَ أنه ميِّت .» (٥) ولم يكتفِ ابن رشيق بهذا التَّوضيح ، بل التفت إلى ما يجب أن يتوفَّر في المرثيَّة من الصِّدق والتَّعبير عن العاطفة الصّادقة ، وظاهرةِ التَّفجُّع والتَّحسُّر ، مع البُعد عن كلِّ تكلُّف ، يقول : « وسبيل الرِّثاء أن يكون ظاهر التَّفجُّع ، بَيِّنَ الحسرة ، مخلوطاً بالتَّلهُّف والأسف والاستعظام ، إن كان الميِّت ملكاً أو رئيساً كبيراً .» (٦) وهذا القول يقرِّب لنا ما أورده الأصْمَعِيُّ حين سأله أحد الأعراب : « ما بالُ المَراثي أشرف أشعاركم ؟ قال : لأنّا نقولها وقلوبُنا محترقة .» (٧)

وهناك قضيَّة أخرى وقف عندها ابن رشيق ، وهي حول الموقف الصَّعب الذي قد يَضيق على الشّاعر أن يقول فيه رثاءً أو تأبيناً . يقول : « ومن أشدِّ الرِّثاء صعوبةً على الشّاعر أن يَرثي طفلاً ، أو امرأة ؛ لضيق الكلام عليه فيهما ، وقلَّةِ الصِّفات ... ومن الصعب في الرِّثاء أيضاً جمعُ تعزية وتهنئة في موضع .» (٨)

ندب الجاهليّون موتاهم –وكان النَّدب موقفاً انفعاليا مؤقَّتاً يمليه الموقف عند احتدام العواطف – و وقفوا على قبورهم مؤبِّنين لهم مُثْنين على خصالهم – والتَّأبين موقف تأمُّليٌّ يحتاج إلى رَويَّة وتُؤَدة – « وكان من عادتهم عند البكاء على الميِّت شقُّ الجيوب ولَطْمُ الخدود وتعفير الرُّؤوس بالتُّراب ، واجتماع النِّسوة لندب الميِّت وذِكر مناقبه » (٩) ، وكنَّ لا يستعملنَ مدَّة العزاء طِيباً ولا خَلوقاً أو زَيْناً ، ولا يغسلنَ رؤوسهنَّ ، كما يتجنَّب أهلُ الميِّت وذَوو قرابته لِبْسَ الملابس ذات الألوان الزّاهية ، وقد يقتصر على ملابس الحزن .» (١٠) ولكن الأصْمَعِيَّ يروي لنا أن أعرابيَّة قد زارت قبر زوجها وهي لابسةٌ الحُلِيَّ والحُلَل فقالت (١١) :

يا صاحِبَ القَبْرِ مَنْ كانَ يَنْعَمُ بي ... بالاً ويُكْثِرُ في الدُّنْيا مُؤاساتي
قدْ زُرْتُ قَبْرَكَ في حَلْيٍ وَفي حُلَلٍ ... كَأَنَّني لَسْتُ مِنْ أَهْلِ المُصيباتِ
أَرَدْتُ آتيكَ فيما كُنْتُ أعْرِفُهُ ... أنْ قَدْ تُسَرُّ بِهِ مِنْ بَعْضِ هَيْآتي
فَمَنْ رَآني رَأى عَبْري مُوَلَّهَةً ... عَجيبَةَ الزِّيِّ تَبْكي بَيْنَ أمْواتِ

ويبدو من حديثها لزوجها مدى حزنها وسببُ زيارتها له بهذا الزِّيِّ العجيب ، ولولا أنها تعرف أنه كان يُسَرُّ بذلك لَما فعلت ، وامتنعت عنه ، لأنه لا يناسب أهل المصيبات .

وقد يمتدُّ نَعْيُ الميِّت ورثاؤه حَوْلاً كاملاً ، وهي مدَّةُ عزاء أهل الجاهليَّة ، « وكانت التي ترفع صوتها بالنِّياحة تعرف بالصّالقة ، أمّا التي تحلق شعرها عند نزول المصيبة فكان يقال لها الحالِقة ، وأمّا التي تشقُّ جيبها فيقال لها الشّاقّة .» (١٢) وقد نهى الإسلام عن هذه الأفعال . قال رسول الله ﷺ : « ليس منّا من ضرب الخدود وشقّ الجيوب ودعا بدعوى الجاهليَّة .» (١٣) و ورَد في الحديث أيضاً : « ليس منّا مَن صلقَ أو حلَق أو خرَق .» (١٤) أيْ ليس منّا من رفع صوته أو حلق شعره أو شقّ جيبه عند الموت ؛ ولذلك نهى لَبيد في الإسلام ابنتَيْهِ أن تأتيا أعمال الجاهليَّة في النُّواح عليه بعد موته ؛ فهو يقول (١٥) :

فَقُوما فَقُولا بالَّذي قَدْ عَلِمتُما ... ولا تَخْمُشا وَجْهاً ولا تَحْلِقا شَعَرْ

« ولعلَّ في حلق رُؤوسهن ما يشهد بأن هذا الرِّثاء إنما هو تطوُّرٌ عن تعويذات كانت تقال للميِّت وعلى قبره ؛ حتى يطمئن في لَحْدِه . وبمرِّ الزّمان تطوّر الرِّثاء عندهم إلى تصوير حزنهم العميق إزاءَ ما أصابهم به الزّمن في فقيدهم ، فتلك التعويذات أصبحت – وخاصّةً عند نسائهم – بكاءً ونواحاً وندباً حارا .» (١٦)

هذا ما كانت تقوم به المرأة عند ندب الموتى ، وقد شاركها الرَّجل في تصوير أحزانه وعِظَمِ مصيبته ، ورأى أن من العدل أن يَحرِم نفسه المُتَعَ التي حُرِمَها الميِّت . ولعلَّ نَذْرَهم ألا يشربوا ولا يغتسلوا ولا يدهنوا ولا يقرَبوا نساءهم على صلة بهذا المعنى . يقول طُفَيْل الغَنَوِيُّ (١٧) :

نَدامايَ قَدْ أَضْحَوْا تَخَلَّيْتُ مِنْهُمُ ... فَكَيْفَ أَلَذُّ الخَمْرَ أَمْ كيفَ أَشْرَبُ

ويقول أبو خِراش الهُذَلِيّ (١٨) :

فَلَسْتُ بِناسيهِ وإنْ طالَ عَهْدُهُ ... وما بَعْدَهُ لِلْعَيْشِ عِنْدي مِنْ طَعْم

وكان عصمة بن صدرةَ اليَرْبوعيّ قد نذر ألا يطعم لحماً ، ولا يشرب خمراً ، ولا يقرب امرأة ، ولا يغتسل ، حتى يقتلَ من بني عَبْس سبعين رجلاً بابن عمٍّ له ، فلمّا قتلهم قال [١٩] :

اللهُ قَدْ أمْكَنَني مِنْ عَبْسٍ ساغَ شَرابي وشَفَيْتُ نَفْسي

وكُنْتُ لا أقْرَبُ طُهْرَ عُرْسٍ وكُنْتُ لا أشْرَبُ فَضْلَ كَأسٍ

ولا أشُدُّ بِالوِخافِ رَأسي

وكان الثّأر يمنع النّومَ عن أبي قَيْس بن الأسْلَت الأنْصارِيّ [٢٠] ، وكان مالك بن عمرو العاملي يحرِّم على نفسه اللّهو ولا ينام النّوم الهادئَ حتى يُدرِكَ ثأره [٢١] .

وعلى كلِّ حالٍ فما وصل إلينا من رثاء الجاهليّة يمثّل اتجاهَيْن رئيسيَّين: أولهما مبالغةُ الشّاعر في تصوير أحزانه أو عِظَم مصيبته ، وثانيهما تأسِّيه وتعزيتُه نَفْسَهُ إذا ما فقد واحداً من الأحياء الذين كُتب عليهم هذا المصير . وفي الاتّجاه الأوّل يدفع الشّاعرَ إلى المبالغَة في تأبين الميِّت وإظهار الجزَع عليه ، شعورُهُ بأن ذلك واجِبُه المتوقَّع منه . تقول الخنساء [٢٢] :

وَما لِيَ لا أبْكي عَلى مَنْ لَوْ انَّهُ تَقَدَّمَ يَوْمي قَبْلَهُ لَبَكى لِيَا

ويقول كَعْب الغَنوِيُّ [٢٣] :

فَأبْلَيْتَ خَيْرًا في الحَياةِ وإنّما ثَوابُكَ عِنْدي اليَوْمَ أنْ يَنْطِقَ الشِّعْرُ

ويهوِّل الشّاعر في الذي أصابه فيذكر أنه لا يكترث لما يحدث بعد ذلك ، يقول أوْسُ بن حَجَر [٢٤] :

أيّتُها النَّفْسُ أجْمِلي جَزَعَا إنَّ الّذي تَحْذَرينَ قَدْ وَقَعا

وتقول الخَنْساء [٢٥] :

فَشَأنُ المَنايا إذْ أصابَكَ رَيْبُها لِتَغْدُو عَلى الفِتْيانِ بَعْدَكَ أوْ تَسْري

وتقول الخنساء [٢٦] :

فَأصْبَحْتُ لا ألْتَذُّ بَعْدَكَ نِعْمَةً حَياتي ولا أبْكي لِدَعْوَةِ ثاكِلِ

والاتّجاهُ الثّاني يطالِب الجاهليَّ بأن يكون جَلْداً قويا ؛ ذلك أن الحياة لا يمكن أن تقف لموت أحد . ومهما يكن من عِظَم الفَقْد فإن على الشّاعر أن يمضيَ في حياته ، وهي في ذلك

كالموت قَدَرِ الإنسان . وكثيراً ما كان هذا الموقف يضطرُّ الشّاعرَ إلى تلمُّس ما يعزِّي نفسه ويخفِّف أحزانه ، وفكرته الأساسيَّة هنا أن الموت حَتْمٌ لا بدَّ منه ولا جدوى من محاولة التَّغلُّب عليه . وقد عَبَّروا عن هذه الفكرة بطرق مختلفة ، منها قولهم في رثاء إخوانهم إن الإخوان سيتفرَّقون يوماً من الأيّام . يقول مُتَمِّم بن نُوَيْرَة [٢٧] :

أقولُ لها لَمّا نَهَتْني عَنِ البُكَـا ... أ في مالِكٍ تُنْهينَني أمَّ خالِدِ
فَإنْ كانَ إخْواني أصيبُوا أوْ أخْطَأتْ ... بَني أمِّكَ اليومَ الحُتوفُ الرَّواصِدُ
فَكُلُّ بَني أمٍّ سَيُمْسونَ لَيْلَـةً ... ولَمْ يَبْقَ مِنْ أعْيانِهِمْ غَيْرُ واحِدِ

ويقول عَمرو بن مَعْدِيكَرِب [٢٨] :

وكُلُّ أخٍ مُفارِقُهُ أخوهُ ... لَعَمْرُ أبيكِ إلا الفَرْقَدانِ

ويقول لَبيد [٢٩] :

فَهَلْ نُبِّئْتَ عَنْ أخَوَيْنِ دامـا ... عَلى الأيّام إلا ابْنَيْ شَمـامِ
وإلا الفَرْقَدَيْـنِ وآلَ نَعْـشٍ ... خَوالِدَ مـا تَحَدَّثَ بِانْهِـدامِ

وقد يتأسّى الشّاعر بأنه هو نفسه سيلحق بالمَرْثِيِّ . يقول سُلَيْمَةُ بن يَزيد [٣٠] :

وهَوَّنَ وَجْدي أنَّني سَوْفَ أغْدَى ... عَلى إثْرِهِ حَقا وإنْ نَفَّسَ العُمْرُ

وهكذا نرى أن العَزاء مرتبةٌ فوق مرتبة التَّأبين ، إذ ينفُذ الشّاعر من حادثة الموت الفرديَّة التي هو بصددها إلى التَّفكير في حقيقة الموت والحياة. وقد ينتهي به هذا التَّفكير إلى معانٍ فلسفيَّة عميقة ، فإذا نحن نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود . ومردُّ هذا كلّه أن الحياة ظِلٌّ لا يدوم .

* * *

هذا ، وكان يساهم في تأبين الموتى كلٌّ من النِّساء والرِّجال على حدٍّ سواء ، وإن كنت ألحظ أن للمرأة الحظَّ الأكبر – نوعاً – في هذا الباب ، والأمر متعلّق – على أيِّ حال – برهافة إحساسها وطبيعتِهِ . والحصيلة في مجموعها ضخمة ومتنوِّعة ، وهي لا تقف عند وصف الأحزان فحَسْبُ ، وإنما تُجاوِزها إلى رصد الصِّفات التي تمجِّد في العصر .

فالشَّجاعة والكرَم والشَّرف كانت من أهمِّ الصِّفات التي امتدحوها ، وتليها صفاتٌ أخرى

منها العِفّة والتّدبير والكفاية وحُسْن المنطق والتّعقُّل في تصريف الأمور . فهم يصفون الميِّت بجميع الفضائل التي يفاخرون بها بأسلوب يتّضح فيه التّفجُّع والتّلهُّف ، ويَنْعون الصِّفاتِ التي كان يتّصف بها ، وكأنها ذهبت بذَهابه ، واندثرت بموته .

الشّجاعة والكَرَم :

كانتِ الشّجاعة من أكثرِ الخِصال تردُّداً في شعر الرِّثاء عند العرب القدماء ، وهذا طبيعيٌّ في مجتمع يؤمن بالقوّة ، فضلاً عن أنه قريبُ عهدٍ بالتّكوينات الأولى نحو تشكيل الجماعة ؛ حيث كان الفرد يُهَيّأ من صِغره ليكون درعًا لعشيرته ، كفئًا لملاقاة الأبطال الذين بنَوْا بقوّتهم مجدهم الأوّل . وإذ يموت هذا الفرد الكفءُ الذي حامَى عن عشيرته ؛ يظلُّ قومه يذكرون تلك الخَصْلة التي كَفَلَت لها أسبابَ البقاء . ويَلْهَجُ شُعراؤنا – من ثَمَّ – بما قدَّم ذلك الفردُ مدى حياته ، فكثرت الإشارات في القصيدة متغنّيةً بإقدامه وبما بذله في ميادينِ الحرب ومجالاتِ الفروسيّة .

ومن النّوافل القولُ إن هذا كلّه محصّلةٌ من محصّلات الألوهيّة المتمكّنة من رِقاب الجميع ، حيث كان يُخلَع على المِلك المقدّس ما كان يُخلَع على إله الحرب . فكأنَّ الشّجاعة نَمَطٌ وَرِثه الفارس العربيُّ ، ومن حقّه – بعد مماته – أن تظلَّ مقترنة به .

ولست أزعُم أن شجاعة الفرسان العرب تحمل في الشّعر هذا البُعْدَ المقدّس على نحوٍ واضح، فقد أصبحت فيما بقيَ لنا من المَراثي القديمة مجموعةً من الأنماط الفنّيّة بعضُها يضرب في صميم المعارك ، وبعضُها الآخر يتحوّل إلى مجموعة من المعاني الشّريفة : كشجاعة الرّأي مثلاً ، أو العفوِ عند المقدرة ، أو الكرم في حالات الضّنْك ؛ حتى ليجودُ الأرْيَحِيُّ في جرأة عجيبة بدابّتهِ من أجل إطعامِ عابرِ سبيل ، وهكذا .

ونحن إذا تقصّينا ما بين أيدينا من أبيات الشّجاعة نجدُ الكثير الذي يمجّد الفارسَ المحارب في ميادين القتال . ولعلَّ شعر الأيّام – بصفة خاصّة – هو ما يُسعفنا بالنّماذج الكثيرة التي نريدها ، إلا أننا مع ذلك نجد الغِناء بالبطولة متناثراً هنا وهناك ؛ ومن ذلك مثلاً رِثاءُ المُهَلْهل لأخيه كُلَيْب (٣١) :

نَعَى النُّعاةُ كُلَيْباً فَقُلْتُ لَهُمْ مالَتْ بِنا الأرْضُ أَوْ زالَتْ رَواسِيها
الحَزْمُ والعَزْمُ كانا مِنْ صَنيعَتِهِ ما كُلُّ آلائِهِ يا قَوْمُ أُحْصيها
القائِدُ الخَيْلَ تَرْدي في أعِنَّتِها زَهْواً إذا الخَيْلُ لَجَّتْ في تَعادِيها

إننا أمام فارس فُجِعت فيه قبيلتُه وافتقدت بموته أو بمقتله شجاعًا طالما استعانت به على صدِّ الغارات وأخْذِ الثّارات ، ومن الطّبيعيِّ أن يتكرَّر هذا المعنى عند كلِّ شعراء القبائل . وها هو ذا عبدالله بن عَنَمَة الضّبِّي يعرض صورة لفارس بكر بن بسطام بن قيس الذي سقط قتيلاً يومَ نقا الحسن ، مبيِّنًا ما امتاز به بسطام من إقدامٍ ونُبْل وكرم ، وكلُّ هذا يستثير قومه أن يجزعوا عليه من بَعده ؛ لأنهم فقدوا بطلاً هُماماً ومُطْعِماً مِقْداماً (٣٢) :

فَإِنْ تَجْزَعْ عَلَيْه بَنُو أبيهِ لَقَدْ فُجِعوا وَفاتَهُمُ جَليلُ
بِمِطْعامٍ إذا الأشْوالُ راحَتْ إلى الحُجُراتِ لَيْسَ لَها فَصيلُ
وَمِقْدامٍ إذا الأبْطالُ خامَتْ وَعَرَّدَ عَنْ حَليلَتِهِ الْحَليلُ

لقد كانت التّقاليد في مثل هذا الشِّعر رَبْطَ البطولة أو الشّجاعة بالكرم، حيث يكون العطاء سخيا وبلا حدود ؛ يدفع بروحه في ساحة الوَغى ، ويدفع بماله في ساحة النَّدى . ومع ذلك فقد يكتفي الشّاعر بالالتفات نحو جانب واحد من « البَذْل » فيقول (٣٣) :

إنْ يَقْتُلوكَ فَقَدْ هَتَكْتَ بُيوتَهُمْ بِعُتَيْبَةَ بْنِ الحارِثِ بْنِ شِهابِ
بِأحَبِّهِمْ فَقْداً إلى أعْدائِهِمْ وأشَدِّهِمْ فَقْداً عَلى الأصْحابِ
أ ذُؤابُ إنِّي لَمْ أهَبْكَ وَلَمْ أقُمْ لِلْبَيْعِ عِنْدَ تَحَضُّرِ الأجْلابِ

وكان ذلك عندما قتلت تميم ذؤاباً الأسديَّ يوم خوّ ، فوقف أبوه يَرثيه ذاكراً ما فعله القتيل بأعدائه من هَتْك بيوتهم ، ويذكِّر بقَتْل عثيبة بن الحارث بن شهاب فارس تميم .

ويَرثي دُرَيْدُ بن الصِّمَّة أخاه عبد الله الذي قُتل في يوم اللِّوى فيذكر الشّجاعة كالعادة ، وكأنّه أحسَّ أن الاكتفاء بذِكْرها لا يوفِّيه حقَّه ، فأضاف صفة الصَّبر قائلاً (٣٤) :

فَإنْ يَكُ عَبْد اللهِ خَلّى مَكانَهُ فَما كانَ وَقّافًا ولا طائِشَ اليَدِ
رَئيسُ حُروبٍ لا يَزالُ رَبيئَةً مُشيحًا على مُحْقَوْقَفِ الصُّلْبِ مُلْبَدِ
صَبُورٌ عَلى رُزْءِ الْمَصائِبِ حافِظٌ مِنَ الْيَوْمِ أدْبارَ الأحادِيثِ في غَدِ

وممن ربط الشّجاعة بالكرم أيضاً في رثائهم ساعِدةُ بن جُؤية ؛ فقد رثَى ابن عمِّه جُنْدُب بالشّجاعة وبأنّه الرَّجل الذي بمثله يُغْلَب العدوُّ ، ويُقْضَى على الضَّيم ، وأتبع ذلك وَصْفَهُ بالكرم فقال (٣٥) :

ألا يا فَتًى ما عَبْدُ شَمْسٍ بِمِثْلِهِ يُبَلُّ على الْعادي وتُؤْبَى المَخاسِفُ
هُوَ الطِّرْفُ لَمْ تُحْشَشْ مَطِيٌّ بِمِثْلِهِ وَلا أَنسٌ مُسْتَوْبِدُ الدّارِ خائِفُ
فَإِنَّ ابْنَ عَبْسٍ قَدْ عَلِمتُّمْ مَكانَهُ أذاعَ بِهِ ضَرْبٌ وَطَعْنٌ جوائِفُ

وحينما فقد لَبيد أخاه أربد ، رثاه وأطنب في ذِكْر خصاله وتَعْداد فضائله ، على نحوٍ يُبرز الشَّجاعة والكرم معاً ؛ إذ لم يكتفِ بأن يقول (٣٦):

إن يَشْغَبوا لا يُبالِ شَغْبَهُمْ أَوْ يَقْصِدُوا في الحُكومِ يَقْتَصِدِ
حُلْوٌ كَريمٌ وَفي حَلاوَتِهِ مُرٌّ لَطيفُ الأَحْشاءِ والكَبِدِ

ويقول (٣٧) :

مُمْقِرٌ مُرٌّ عَلى أعْدائِهِ وعَلى الأَدْنينَ حُلْوٌ كالعَسَل

ويقول (٣٨) :

إذا اقْتَصَدوا فَمُقْتَصِدٌ أريبٌ وإنْ جارُوا سَواءَ الحَقِّ جارا

بل يعرض صوراً من كرمه فيقول (٣٩) :

فَتًى أمّا كُلُّ شَيْءٍ سَأَلْتَهُ فَيُعْطي وَأَمّا كُلُّ ذَنْبٍ فَيَغْفِرُ

كما يقول (٤٠) :

فَتًى عارِفٌ لِلْحَقِّ لا يُنْكِرُ القِرَى تَرى رِفْدَهُ لِلضَّيْفِ مَلآنَ مَنْزَعا

أمّا عنترةُ بن شَدّاد فقد كان هو نفسه صِنديداً لا يُشَقُّ له غبار . وكان يرى الشَّجاعة مناطَ كلِّ فضيلة ؛ فآثرها على غيرها واكتفى بها ؛ فقال يَرثي مالكَ بن زُهَيْر العَبْسِيَّ (٤١) :

وكانَ لَدَى الهَيْجاءِ يَحْمي ذِمارَها ويَطْعَنُ عِنْدَ الكَرِّ كُلَّ طِعانِ

كما قال حين أَسَرتْ بنو مازن قرواش بن عنيٍّ العَبْسيَّ وقتلته (٤٢) :

وأطْعَن في الهيْجاءِ إذا الخَيْلُ صَدَّها غَداةَ الصَّباحِ السَّمْهَرِيّ المقصدِ

ويَرثي مُتَمِّم بن نُوَيْرة اليَرْبوعيُّ أخاه مالكاً ؛ ذاكِراً شجاعتَهُ مضيفاً إلى ذلك صفةَ الإقدام وصفةَ قوَّة السِّلاح فيقول (٤٣) :

وإنْ ضَرَّسَ الغَزْوُ الرِّجالَ رأيْتَــهُ   أخا الحَرْبِ صَدْقًا في اللِّقاءِ سَمَيْدَعَا
وَما كانَ وَقَّافًا إذا الخَيْلُ أحْجَمَتْ   ولا طائِشًا عِنْدَ اللِّقـاءِ مُدَفَّعَـا
ولا بِكَهامٍ بَزُّهُ عَـنْ عَـدُوِّهِ   إذا هُـوَ لاقـى حاسِرًا أوْ مُقَنَّعَـا

أمّا أبو ذُؤَيْب الهُذَليُّ فيَرثي نشيبة ، وكأنّه كان معجبًا بِجِرمه فوصفه أوّلاً بأنه عريض الجسم طويل القامة ، وذانِك من صفات الرَّجل القويّ الشجاع ، أو الرَّجل المِثال في نظره ، ثم يتبع ذلك بالتَّغنّي بشجاعته (٤٤) :

وذلِكَ مَشْبوحُ الذِّراعَيْنِ خَلْجَمُ   خَشُوفٌ إذا ما الْحَرْبُ طالَ مِرارُها
ضَروبٌ لِهاماتِ الرِّجالِ بِسَيْفِهِ   إذا عُجِمَتْ وَسْطَ الشُّؤونِ شِفارُها
بِضَرْبٍ يَقُضُّ البَيْضَ شِدَّةُ وَقْعِهِ   وَطَعْنٍ كَرَكْضِ الخَيْلِ تُفْلي مِهارُها

وكان العرب يمقتون الميتة حَتْفَ الأنف في غير ميادين القتال ، وقد أعلن الحُطَيْئَةُ احتقاره هذه الميتة كما احتقرها قومه ، وذلك حين قال (٤٥) :

وشَرُّ المَنايا هالِكٌ وَسْطَ أهْلِهِ   كَهُلْكِ الفَتاةِ أيْقَظَ الحَيَّ حاضِرُه

وكان من أخسِّ ما يلحق بالغلام النّاشئ والشّاب المغامِر أن يُعرَّض بهم على صفة تجمعهم بالنِّساء أو الفتيات العاجزات .

* * *

وقد شاركت المرأةُ الرَّجلَ في الرِّثاء ، وهذا يدلُّ على شخصيَّتها في البيئة الجاهليَّة ، وبخاصَّة في ساعات الأحزان . ولا شكَّ أن المرأة كانت أكثر جزعًا ، وأسرعَ إلى إظهار الحزن والتَّعبير عنه . ذلك أن فَقْدَ الفارس الذي ربَّما كان ولدَها أو أخاها أو زوجَها ، أو أحد فرسان قبيلتها ، يعني فَقْدَ سندٍ لها أو مُدافع عنها .

وإذا عرضنا شعر الشَّواعر في هذا المجال رأيناه لا يقتصر على رَصْد الأحزان فحَسْبُ ، بل نجد فيه أيضًا صورًا لصفات الرِّجال العِظام ، حيث يحظَوْن لديهنَّ بالإعجاب . وقد وجدتِ المرأة في الشَّجاعة والكرمِ الخيرَ ، أو فلأقُلِ الضّالَّةَ المنشودة ، فامتدحَتْهما أينما وجدَتْها . لهذا بكتِ الفرسان وذكَرتهم لبسالتهم وشجاعتهم ، وكرمهم وكثرة عطائهم . فممَّن مجَّدْنَ الشَّجاعة الضّائعة والبسالة المفقودة والكرم الذي انقطع عنهم ، تُماضِرُ زوجةُ زُهَيْر مَلكِ عَبْس ،

التي رثتِ ابنَها مالكَ بن زُهَير ، مُظهِرةً حزنَها عليه ، ومدى الخسارة التي منيت بها عَبْسٌ لفقده ، فقالت [٤٦] :

لَئِنْ حَزِنَتْ بَنُو عَبْسٍ عَلَيْهِ ... فَقَدْ فَقَدَتْ بَنُو عَبْسٍ فَتاها
فَمَنْ لِلضَّيْفِ إنْ هَبَّتْ شَمالٌ ... مُزَعْزِعَةٌ يُجاوِبُها صَداها
أَسَيِّدَكُمْ وحاميكُمْ تَرَكْتُمْ ... عَلى الْغَبْراءِ مُنْهَدِمٌ رَحاها
تَرى الشُّمَّ الجَحاجِحَ مِنْ بَغيضٍ ... تَبَدَّدَ جَمْعُها يَوْمًا رَآها
فَيَتْرُكُها إذا اضْطَرَبَتْ بِطَعْنٍ ... وَيَنْهَبُها إذا اشْتَجَرَتْ قَناها

وتبكي جنوب الشَّجاعة والكرم اللذين فقدتْهما بفقد أخيها عمرو الهُذَليِّ حين قتله بنو كاهل ، فتقول [٤٧] :

لَقَدْ عَلِمَ الضَّيْفُ والمُغْبِرونَ ... إذا اغْبَرَّ أُفْقٌ وَهبَّتْ شَمالا
بِأَنَّكَ رَبيعٌ وغَيْثٌ مَريعٌ ... وأَنَّكَ هُناكَ تَكونُ الثِّمالا
وحَرْبٍ وَرَدْتَ وَثَغْرٍ سَدَدْتَ ... وَعِلْجٍ شَدَدْتَ عَلَيْهِ الحِبالا
ومالٍ حَوَيْتَ وخَيْلٍ حَمَيْتَ ... وضَيْفٍ قَرَيْتَ يَخافُ الوِكالا

وتبكي الزَّوجة زوجها الذي سقط في ميدان الشَّرف دفاعًا عن قبيلته ، وقد يكون هذا أمرًا طبيعيا ، بل هو كذلك . إلا أن العادة جرت على أن ينوِّه بتلك العادة لتقرير واقع دَفْعًا لشبهة الجبن أو الخِسَّة . ثم يعني هذا من جانبٍ آخر أن الزَّوجة لا تختلف عن الأمِّ والأخت ، وها هي ذي سُمَيَّة تَرثي زوجها شَدّاد بنَ عبسٍ الذي قتله حَبّارُ العامِرِيُّ ، فتقول [٤٨] :

فَمَنْ بَعْدَ شَدّادَ يَحْمي الْحَريم ... إذا الحَرْبُ قامَتْ وسالَ العَرَق
ومَنْ يَرْدَعُ الخَيْلَ يَوْمَ الوَغى ... ومَنْ يَطْعَنُ الخَصْمَ وَسْطَ الحَدَق
ومَنْ يُكْرِمُ الضَّيْفَ فـي أَرْضِهِ ... ومَنْ لِلْمُنادي إذا مـا زَعَق

وعندما يغيب الأب ، وتفتقده ابنتُه ، تبكيه وتجزع عليه ، وتلك عادةٌ أيضًا ، إلا أن الموقف – إنسانيا وفنِّيا – يفرض عليها أن تتذكَّر كيف كان يَصول ويَجول . وهنا تقول مَيَّةُ بنت عُتَيْبة في رثاء أبيها وقد قتل يوم خوٍّ [٤٩]:

وكانَ أبي عُتَيْبةُ شَمَّرِيا وَلا تَلْقاهُ يَدَّخِرُ النَّصيبا
ضَروباً بِالْيَدَيْنِ إذا اشْمَعَلَّتْ عَوانُ الْحَرْبِ لا رَوْعاً هَيُوبا

* * *

وتُعَدُّ الخنساء من أقدر شواعر العرب وصفاً وتعبيراً ، وهي الشّاعرة الوحيدة التي ذكرها ابن سَلام في طبقاته من الشُّعراء الجاهليّين (٥٠) . وقال الشّريشي في شرح المَقامات الحريريَّة عنها : « أجمع علماء الشِّعر أنه لم تكُ قطُّ امرأةٌ قبل الخنساء ولا بعدها أشعرَ منها .» (٥١) وذلك لأن الخنساء وُفِّقت إلى ترجمة عميق أحزانها في قصائدَ مشهورةٍ ، وبخاصّة ما قالتْه في أخيها صَخْر .

وقد كان لا بدَّ أن تنوِّه – في حزنها العاصف – بكلٍّ من الشَّجاعة والكرم خَصْلتين انحدرتا إليها منذ بعيد ، وأصبحتا عندها قيمةً تعتدُّ بها وتكاد تقصرها على أخيها المِغْوار ، تقـول (٥٢) :

طَويلُ النِّجادِ ، رَفيعُ العِمـا دِ ، لَيْسَ بِوَغْدٍ ولا زُمَّـلِ
يُجيدُ الكِفـاحَ غَـداةَ الصِّيا حِ ، حامي الحَقيقةِ لَمْ يَنْكَلِ
كَأَنَّ العُـداةَ إذا مـا بَـدا يَخافونَ وَرْداً أبـا أشْبُـلِ
مُدِلا مِنَ الأسْـدِ ذا لِبْـدَةٍ حَمى الْجِزْعَ مِنْهُ فَلَمْ يُنْزَلِ

وأيُّ حقيقة تلك التي تقف عندها تلك المفجوعةُ المُلتاعة ؟ أ هي الفضيلة بكلِّ أسبابها أم الحياةُ نفسها ؟ أ تراها تريد أن تقول إن صخراً – الذي يأتمُّ الهداةُ به – هو حقيقة الوجود بالنظر إلى ما أرسى من قواعدَ في قبيلته ؟ لا شيءَ يمكن تقريرُه هنا ، وإنما يدلُّ هو نفسه على كل شيء؛ فهو لم يكن رئيسَ القبيلة فحسْبُ بل وكاهِنَها . وقد سبق أن بيَّنت – في الفصل الثّاني من الباب الأول – مكانةَ صخر في قبيلته ، وكيف ارتفع إلى مرتبة التَّقديس على عادة تكريم العرب لملوكهم ورؤسائهم وكُهّانهم .

ويبدو أن الخنساء تربط وَصْفَها لصخر بالشَّجاعة والكرم على أساس ما قلناه من أنه كان يؤتَمُّ به ، وإذ تزيد أنه بدر يستضاء به ، نلمح – من بعيد– تلك الأسطوريَّة البعيدة التي تقرِّر عبادة النّاس للقمر . أ فلم نرَ أن القمر كان أحد آلهة العرب ؟ ولماذا لا يُشَبَّهُ صخرٌ بهذا الإله؟

وحتى لو افترضنا نمطيَّة التَّشبيه بالقمر ، ففي هذه النَّمطيَّة بقايا الألوهية القديمة ولا مشاحة في ذلك على الإطلاق . وبما أن صخراً كان مقدساً كاهناً كان أو رئيساً عظيماً فلا بدَّ من اعتبار هاتين الصِّفتين متأصِّلتين فيه ، وما أكثرَ ما وهب وما أكثر ما عفا ، ثم ما أكثرَ ما دافع وحارب وذاد عن قبيلته . تقول الخنساء (٥٣) :

يا صَخْرُ قَدْ كُنْتَ بَدْراً يُسْتَضاءُ بِهِ فَقَدْ ثَوَى يَوْمَ مُتَّ المَجْدُ والجُودُ

وتقول أيضاً (٥٤) :

ضَخْمُ الدَّسيعَةِ ماجِداً أعْراقُهُ كالبَدْرِ أوْفَى طَلْعَةً كالأسْعَدِ

وبطبيعة الحال فإنَّ صفة الكرم التي وَصفتْ بها أخاها صخراً تنمُّ على الشَّجاعة أيضاً ؛ إذ إنها ترسمُ صورة لفارس شجاع في ميدان حرب ، ولكنَّ خصومه أو أعداءَهُ هم : الفقر والجَدْب والعَوَز والضّائقة . تقول الخنساء (٥٥) :

وإنَّ صَخْراً لَوالينَا وَسيِّدُنــا وإنَّ صَخْراً إذا نَشتُوا لَنَحَّارُ

وإنَّ صَخْراً لَمِقْدامٌ إذا رَكِبــوا وإنَّ صَخْراً إذا جاعوا لَعَقَّارُ

إلى أن تقول :

ولا تَراهُ وما في البَيْتِ يَأكُلُهُ لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَّحْنِ مِهْمــارُ

ومُطْعِمُ القَوْمِ شَحْماً عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ مِيسارُ

وقدكثر عندها تشبيهُ صخر – وكذلك أخيها معاوية – بالأسد في شجاعته و وثوبه على فريسته . تقول في معاويةَ (٥٦) :

كَمِثْلِ اللَّيْثِ مُفْتَرِشٍ يَدَيْهِ جَرِيءِ الصَّدرِ رِئبالٍ سِبَطْرِ

هي لم تُرِدْ – بكلِّ تأكيد – أسداً سِبَطْراً يمدُّ بعنقه عند الوثب ، وإنَّما تجري على عادة قومها في استغلال النَّمط الموروث . هكذا وصفت معاويةَ، وأمّا صَخْرٌ عندها فهو (٥٧) :

حِلفُ النَّدى وعَقيدُ المَجْدِ أيُّ فَتًى كاللَّيْثِ في الحَرْبِ لا نِكْسٌ ولا وانِ

وهو أيضاً (٥٨) :

مِنْ أسْدِ بيشَةَ يَحْمي الخِلَّ ذي لِبَدٍ مِنْ أهْلِهِ الحاضِرَ الأدْنينَ والبادي

وقبل أن أختم حديثي عن الشَّجاعة والكرم في شعر الرِّثاء ، أرجو أن أوضِّح أن المال كان في نظر الجاهليِّين وسيلةً لا غاية ، وسيلةً إلى الحياة وإلى كسب المَحامد . وكانوا يرون الإيثار بالمال أمراً قبيحاً ؛ ولذا عاب بعضهم قَيْسَ بن عاصِم لأنه « أوصى بَنيهِ ، فكان أكثرَ وصيَّته إيّاهم أن يحفظوا المال ، والعرب لا تفعل ذلك ، وتراه قبيحاً .» (٥٩)

وكان لبعضهم نظرة صائبة مبنيَّة على بُعد النَّظر والتَّجربة ، فهم لا يرون مَدْعاةً للبخل ، لأن المال الذي يخلفونه سيرثه غيرهم ؛ ولذا يوصى حاتم الطّائي الغنيَّ أن يُنفِقَ ماله في باب الكرم حتى لا يستمتعَ به شانِئٌ، ولقد يشتري هذا الشانئُ محامد ومفاخر لنفسه بالمال الذي ورثه . يقول حاتم (٦٠) :

أهِنْ لِلّذي تَهْوى التِّلادَ فَإنَّهُ ... إذا مُتَّ كانَ المالُ نَهْباً مُقَسَّما
لا تَشْقَيَنْ فيهِ فَيَسْعَدَ وارِثٌ ... بِهِ حينَ تَخْشى أغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلِما
يُقَسِّمُهُ غُنْماً ويَشْري كَرامَةً ... وقَدْ صِرْتَ في خَطٍّ من الأرْضِ أعْظُما
قَليلٌ بِهِ ما يَحْمَدُ لَكَ وارِثٌ ... إذا ساقَ مِمّا كُنتَ تَجْمَعُ مَغْنَما

وَ ودَّ حازم بن أبي طرفة أن تَرثيه ابنته بالكرم إذا مات ، فتعدَّدَ من مآثره ، وأنه كان مِعْطاءً جواداً ، وأنه كان مأوى الجِياع والبائسين ، فيقول(٦١) :

بُنَيَّةُ إنَّ المَوْتَ لا بُدَّ لاحِقٌ ... بِشَيْخِكِ ماضي الأنامِ المُوَدَّعِ
فَإنْ قُمْتِ تَبْكيني فَقُولي أبو النَّدى ... ومَأوى رِجالٍ بائِسينَ وَجُوَّعِ

وقد سبق أن وضَّحت في الباب الأول أن من أسباب عَقْرِهم على قبر الميِّت مكافأَتَهُ على ما كان يَعقره من الإبل في حياته لضِيفانه ، واحتجُّوا بقول زِياد الأعْجَم (٦٢) :

فَإذا مَرَرْتَ بِقَبْرِهِ فَاعْقِرْ بِـهِ ... كَوْمَ الجِلادِ وكُلَّ طِرْفٍ سابِحِ
وانْضَحْ جَوانِبَ قَبْرِهِ بِدِمائِها ... فَلَقَدْ يَكونُ أخا دَمٍ وذَبائِحِ

وفي البيت الأول نجد إشارة أسطوريَّة أو طقساً قديماً يكشف عنها البيت الثاني أيضاً ، سبق أن نوَّهْنا بها من قبل ، وقد نعود إليها في فصل قادم ، في مجال التحليل الفنِّيِّ .

الوفاء :

ومن الخصال التي عرَض لها الشُّعراءُ في رثائهم الوفاءُ . ويمكن أن نجد الكثير في هذا الباب مقترِناً بالشّجاعة والتّضحية أحياناً ، وبمواقفَ أخرى تبسطها حكايات العرب ونوادرهم ؛ فقد ضربوا المَثَل في الوفاء بالسَّمَوْأل بن عادِياء ، وكان امرؤ القَيْس قد أودعه مائة درع ، فأتاه الحارث بن ظالم ، ويقال الحارث بن أبي شمر الغَسّاني ، ليأخذها منه ، فتحصَّن منه السَّمَوْأل، فأخذ الحارث ابناً غلاماً له وكان في الصَّيد فقال : إمّا أن سلَّمتَ الأدرعَ إليَّ وإمّا أن قتلتُ ابنَكْ ، فأبى السَّمَوْأل أن يسلِّم إليه الأدرعَ ، فضرب الحارث وسط الغلام بالسيف فقطعه قطعتين ، وقال السموأل في ذلك (٦٣) :

وَفَيْتُ بذِمَّةِ الكِنْدِيِّ إنِّــي ... إذا ما ذُمَّ أقْوامٌ وَفَيْــتُ
وأوْصَى عادِياً يَوْمَـــا بِـــألا ... تُهَدِّمَ يـــا سَمَوْألُ ما بَنَيْــتُ
بَنَى لي عادِياً حِصْنًا حَصينًـــا ... وَماءً كُلَّما شِئْتُ اسْتَقَيْــتُ

وقد أشاد الأعشى بهذه الأريحيَّة في قوله لشريح حين وقع أسيراً في يد رجل كَلْبيٍّ كان الأعشى قد هجاه ، ومرَّ به شريح فاستغاث به ليخلّصه ، ذكَّره أوَّلاً بكرم أبيه السَّمَوْأل ، ثم عرض لوفائه . يقول الأعشى (٦٤) :

كُنْ كالسَّمَوْألِ إذْ طافَ الهُمامُ لَهُ ... في جَحْفَلٍ كَهَزيعِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
إذْ سامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقالَ لَهُ ... قُلْ ما تَشاءُ فإنِّي سامِعٌ حارِ
فقالَ غَدْرٌ وَثُكْلٌ أنْتَ بَيْنَهُما ... فاخْتَر وَما فيهِما حظٌّ لِمُخْتارِ
فَشَكَّ غَيْرَ طَويلٍ ثُمَّ قالَ لَهُ ... اُقْتُلْ أسيرَكَ إنّي مانِعٌ جاري
والصَّبْرُ مِنْهُ قَديماً شِيمَةٌ خُلُقٌ ... وزَنْدُهُ في الوَفاءِ الثَّاقِبُ الواري

ويروون قصة أخرى بطلها هانئُ بن مسعود ، فقد وفَّى للنُّعمان وفاءً أغضب كسرى . والقصَّة باختصار هي أن كسرى عَلِمَ أن أسلحة النُّعمان ومالَهُ و ولَدَه عند هانئ بن مسعود الشَّيْبانيِّ ، فبعث إليه يطلبها ، فرفض هانِئ ، فأغار كسرى على بكر بن وائل بجيش قوامُهُ ثلاثةُ آلاف رجلٍ من العرب وألفانِ من الفرس . ولَمّا التقى الزَّحْفانِ عند ذي قار ، قال هانئ: يا قوم مَهْلَكٌ مَقْدور خيرٌ من نَجاءٍ مَغْرور ، وإن الحذَر لا يدفع القدَر ، وإن الصَّبر من أسباب

الظَّفر ، المنيَّة ولا الدَّنيَّة ، واستقبالُ الموت خيرٌ من استدباره ، والطَّعنُ في الثُّغر أكرمُ من الطَّعن في الدُّبْر . يا قومُ جدّوا فما من الموت بدٌّ . وحَمَّسهم عَمْرو بن جَبَلَة اليَشْكَرِيُّ بقوله :

يا قَومُ لاتَغْرُرْكُمُ هذي الخِرَقْ وَلا وميضُ البيضِ في الشَّمْسِ بَرَقْ
مَنْ لَمْ يُقاتِلْ مِنْكُمُ هَذا العُنُقْ فَجَنِّبُوهُ الرَّاحَ واسْقُوهُ المَرَقْ

ثم دارت المعركة وانجلت عن هزيمة الفُرس (٦٥) . وتُعرَف هذه الموقعةُ بموقعة ذي قار التي قال فيها النَّبيُّ ﷺ : « هذا يوم انتصفت فيه العرب من العَجَم .» (٦٦)

كان الوفاء إذاً من أخلاق العرب ، وكانت الكلمة ينطقها العربيُّ عهداً يجب عليه أن يَفيَ به وإلا عرَّض شرفه للتَّجريح ؛ لذلك رَثى الشُّعراء قتلاهم وموتاهم بذِكْر وفائهم كصفةٍ كريمة كانوا يتحلَّون بها . يقول عنترةُ بن شَدّاد حينما أسرت بنو مازن قرواش بن عُنَيّ العَبْسيَّ ، وكان قرواش قتل حُذَيْفَةَ بن بدر يوم الهباءة ، فقتلتْهُ بحذيفةَ (٦٧) :

هديّكُمُ خيرٌ أبًا منْ أبيكُم أعَفُّ وأوْفى بِالْجِوارِ وأحْمَدُ

وكان الجاهليُّ يحرِص على أن يكون وفيا حتى تبقى ذكراه بعد موته على ألْسِنة النّاس . يقول الأعشى (٦٨) :

وإنِ امْرُؤٌ أسْدَى إلَيْكَ أمانَةً فَأوْفِ بِها إنْ مِتَّ سُمِّيتَ وافِيَا

ومن صُور الوفاء أيضاً ما قالته الخنساء في أخيها صَخْر (٦٩) :

ومِنْ أسيرٍ بِلا شُكْرٍ جَزاكَ بِهِ بِساعِدَيْهِ كُلُومٌ غَيْرُ تَجْلِيبِ
فَكَكْتَهُ ومَقالٍ قُلْتَهُ حَسَنٍ بَعْدَ المَقالَةِ لَمْ يُؤْبَنْ بِتكذيبِ

ومنه قولها أيضاً (٧٠) :

سَمْحٌ خَلائِقُهُ ، جَزْلٌ مَواهِبُهُ وافي الذِّمامِ إذا ما مَعْشَرٌ غَدَرُوا

وَترثي الخنساء أخاها صخراً بالوفاء وعدم الخيانة ، وتربط ذلك بالسَّماحة والكرم ، فتقول (٧١) :

سَمْحٌ سَجِيَّتُهُ ، جَزْلٌ عَطِيَّتُهُ ولِلأمانَةِ راعٍ غَيْرُ خَوَّانِ

ومن وفائهم للأصدقاء قولُ أعشى بأهله يَرثي أخاه لأمِّه المُنتشِر بن وَهْب (٧٢) :

مَنْ لَيْسَ في خَيْرِه شَرٌّ يُكَدِّرُهُ   عَلى الصَّديقِ وَلا في صَفْوِهِ كَدَرُ

الشَّرف :

ومن المعاني التي تناولها الشُّعراء في رثائهم الشَّرفُ ، وكان مقياس تلك الخَصْلة الطَّريفَ والتَّليدَ أيْ بالحَسَب والنَّسَب . وقد اقترن الشَّرف عندهم بالصِّفات التي سبق أن وردَتْ في معرض الشَّجاعة والكرم . ويرسُم لنا أوْسُ بن حجر صورة الإنسان الشَّريف عند رثائه لفضالة بن كَلَدة الأسَديِّ فيقول (٧٣) :

أَيَّتُها النَّفْسُ أجْمِلي جَزَعــا   إنَّ الَّذي تَحْذَرينَ قَدْ وَقَعا

إنَّ الَّذي جَمَعَ السَّماحَةَ والنَّجْـ   دَةَ والحَزْمَ والقُوى جُمَعَــا

أوْدَى وَهَلْ تَنْفَعُ الإشاحَةُ مِنْ   أمْرٍ لِمَنْ قَدْ يُحاوِلُ البِدَعا

الألْمَعِيُّ الَّذي يَظُنُّ لكَ الـ   ظَّنَّ كَأنْ قَدْ رَأى وقَدْ سَمِعا

المُخْلِفُ المُتْلِفُ المُرَزَّأُ لَـمْ   يُمَتَّعْ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمُتْ طَبِعا

هو يُدير تأبينه حول المعاني والصِّفات التي كان يعتدُّ بها العرب في الجاهليَّة ، والتي كانوا يطلبونها في أشرافهم وأصحاب النَّباهة والسِّيادة . وعلى هذه القاعدة أقامتِ الخنساءُ تأبينَها في أخيها صخر ، وإننا لنرى أبياتاً كثيرة تتحدَّث عن سيادته ومجده وعلوِّ مكانته في قبيلته ، من ذلك قولها (٧٤) :

مُوَرَّثُ المَجْدِ مَيْمونٌ نَقيبَتُـهُ   ضَخْمُ الدَّسيعَةِ في العَزَّاءِ مِغْـوارُ

فَرْعٌ لِفَرْعٍ كَريمٍ غَيْرِ مُؤْتَشَبٍ   جَلْدُ المَريرَةِ عِنْدَ الجَمْعِ فَخَّارُ

فهو شريف غير مخلوط الحَسَب ، وهي تقرن شرفه ومجده وشجاعته وَقْتَ الشِّدَّة ، وعند رثائها لأخويها معاوية وصخر ، تقول أيضاً (٧٥) :

أولو عِزٍّ كَأَنَّهُمْ غِضابٌ   ومَجْدٍ مَدَّهُ الحَسَبُ الطَّويلُ

هُمُ سادوا مَعَدًّا في صِباهُمْ   وَسادوهُمْ شَبابٌ أوْ كُهولُ

فالعِزُّ والحَسَب من صفاتهم ، وبهما سادوا مَعَدًّا حتى وهم بعد صغار ، وكأنَّ تَليدهم قد أهَّلهم لأن يكون الصَّبيُّ فيهم سيِّداً مطاعاً ، ومن أجل ذلك هم ليسوا كغيرهم من البشر . وإن

كنّا نرى عمرو بنَ كُلثوم ينشد في معلّقته في نبرة غلوٍّ جائحة (٧٦) :

إذا بَلَغَ الرَّضيعُ لنا فِطامَا تَخِرُّ لَهُ الجَبابِرُ ساجِدِينَا

والرِّثاء على أيِّ حال ضَرْبٌ من المديح أو الفخر في نظريَّة قدامة ، ومن هنا قالت الخنساء أيضاً عند رثائها صخراً (٧٧) :

فَتًى كانَ فينا لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ كَفالاً لأُمٍّ أوْ وَكيلاً لِمَحْرَمِ

حَسيبٌ يُنالُ المَجْدُ مِنْهُ بِبَسْطَةٍ ويَعْجِزُ عَنْ إفْضالِهِ كُلُّ شَيْظَمِ

كما قالت (٧٨) :

أنْتَ المُهَنَّدُ مِنْ سُلَيْمٍ في العُلَى والفَرْعُ لَمْ يَسْبِ الكِرامَ بِمَشْهَـدِ

قَدْ كُنتَ حِصْنًا لِلْعَشيرَةِ كُلِّها وخَطيبَها عِنْدَ الهُمامِ الأصْيَدِ

ومهما يكنْ من شيءٍ ، فقد بلغ من اشتهار المرأة بالرِّثاء وافتخارِها بفضائل مَن تَرثيهم – أن فاخِرتْ غيرها بعِظَم مصيبتها ، هكذا فعلتِ الخنساء أمام هند بنت عُتْبَةَ ، ودار فخرُهما حول الطَّريف والتَّليد . يُرْوى أنها حضرت « المَوْسِم في عُكاظ فكانتْ تُعاظِم العرب بمصيبتها بأبيها وأخَوَيْها وتقول : أنا أعظمُ العرب مصيبةً. فعرفت لها العرب ذلك إلى أن قُتِلَ عُتْبةُ وشَيْبَةُ ابنا ربيعةَ والوليدُ بن عُتْبة ؛ فأقبلتْ هند بنتُ عُتْبة وقد بلغَها ذلك فقالت : أنا أعظمُ العرب مصيبةً ، وأمرت بِمَحْمَلها أن يُقرَن بِمَحْمَل الخنساء بسوق عُكاظ . فلمّا تقابلا قالت هندٌ للخنساء : بلَغني أنكِ تُعاظِمين العرب بمصيبتك ؛ فبِمَ تُعاظمينهم ؟ قالتِ الخنساء : بأبي عمرو بن الشَّريد وأخويَّ صخرٍ ومُعاويةَ . ثم سألَتْها الخنساء : فبِمَ تُعاظِمينهم أنتِ ؟ قالت : بأبي عُتْبةَ وعَمّي شَيْبةَ بن ربيعةَ وأخي الوليد . ثم أنشدتْ هند تقول (٧٩) :

أَبَكّي عَميدَ الأَبْطَحَيْنِ كِلَيْهِما وَمانِعَها مِنْ كُلِّ باغٍ يُريدُها

أبي عُتْبَة الخَيْراتِ وَيْحَكِ فاعْلَمي وَشَيْبَة والحامي الذِّمارَ وَليدُها

أولئِكَ آلُ المَجْدِ مِنْ آلِ غالِبٍ وفي العِزِّ منها يُنْمَى عَديدُها

وتحركت الخنساء في الدائرة نفسها ، فحددت رزيتها ، فإذا هي أعظم . تقول :

أبَكّي أبي عَمْراً بِعيْنٍ غزيرَةٍ قَليلٍ إذا نامَ الخَلِيُّ هُجودَها
وَصِنْوِيَّ لا أنْسَى مُعاوِيَةَ الّذي لَهُ مِنْ سَراةِ الحَرَّتَيْنِ وُفودُها
وصَخْراً وَمَنْ مِثْلُ صَخْرٍ إذا غَدا بِساحَتِهِ الأبْطالُ قَزْمٌ يَقُودُهَا
فَذلِكَ يا هِنْدُ الرَّزِيَّةُ فاعْلَمي ونيرانُ حَرْبٍ حينَ شَبَّ وَقُودُها

وكان لدختنوس بنت لقيط بن زرارة – وقد قتل يوم شعب جبلة – مَنْ تبكي من أجله ، ومن يكون حاملاً لواء الشرف ، فأنشدت (٨٠) :

بَكَرَ النَّعِيُّ بِخَيْرِ خِنـ ـدِفَ كَهْلِهـا وشَبابِها
وبِخَيْرِهـا نَسَبَـا إذا عُدَّتْ إلـى أنْسابِهـا
وأضَرِّهـا لِعَدُوِّهَـا وَأفَكِّهـا لِرِقابِهـا
وَقَرِيعِهـا وَنَجِيبِهـا في المُطْبِقـاتِ ونابِهـا
وَرَئِيسِهـا عِنْدَ المُلُـو كِ وزَيْنِ يَوْمِ خِطابِهـا
وأتَمِّهـا نَسَبَـا إذا رَجَعَتْ إلَـى أنْسابِهـا
أضْحَى عَمُوداً لِلْعَشِيـ ـرَةِ رافِعَـا لِنِصابِها
فَيعُولُهـا ويَحُوطُهـا ويَذُبُّ عَـنْ أحْسابِهـا
ويَطَـا مَواطِئَ لِلْعَدُوِّ وكانَ لا يَمْشي بِهـا
فِعْلَ المُدِلِّ مِنَ الأسُو دِ لِحَيْنِهـا وَتَبابِهـا

فهي هنا تتحدَّث عن شرف أبيها التَّليد ، لقد كان لقيطٌ رجلاً ذا حَسَبٍ ونَسَب عريقين ، ولذلك فهو الذي يمثِّل قبيلته عند الملوك ، ويتحدَّث باسمها عندهم ، ولولا شرفُه لَما تبوَّأ هذه المكانةَ سواءً في قومه أو عند الملوك .

وعندما حضرتِ الوفاةُ عبدَ المطلب جمَع بناته فقال لهن : اِبكين عليَّ حتى أسمعَ ما تقلنَ قبل أن أموت ؛ فأنشدته صفيَّة قصيدة تقول فيها (٨١) :

عَلَى رَجُلٍ كَريمٍ غَيْرِ وَغْلٍ لَهُ الفَضْلُ المُبينُ عَلَى العَبيدِ
عَلَى الفَيَّاضِ شَيْبَةَ ذي المَعالي أبيكِ الْخَيْرِ وارِثِ كُلِّ جُودِ

ومن مظاهر الشّرف والسيادة أيضاً عند الجاهليّين أن يكون رأي السّيّدِ مطاعاً في قبيلته . تقول الخنساء (٨٢) :

وَرأَيُهُ حُكْمٌ وفي قَوْلِهِ ... مَواعِظٌ يُذْهِبْنَ داءَ الْعَليلْ

صفات أخرى :

هناك صفات أخرى سجّلها شعر الرِّثاء تكشف عن المثاليّة التي كان يرغب الرّاثي في إبرازها تمجيداً للميِّت ، وهي ليست دون الخِصال التي قدّمناها آنفاً ، وتُضفي على الميِّت هالة من التّقدير . ولنقرأ أبياتَ أوْس بن حَجَر التي قالها في رثاء فَضالَةَ بن ِ كَلَدة والتي يقول فيها (٨٣) :

أَلَمْ تَكْسِفِ الشَّمْسُ والبَدْرُ الـ ... ـكَواكِبَ لِلْجَبَل الواجِبْ
لِفَقْدِ فضالَةَ لا تَسْتَوي الـ ... ـفُقُودُ ولا خِلّةُ الذّاهِبْ
أ لَهْفاً عَلى حُسْن ِ أخْلاقِهِ ... عَلى الجابِرِ الْعَظْم ِ والْحارِبْ
عَلى الأرْوَع ِ السَّقْبِ لَوْ أنَّهَ ... يَقُومُ عَلى ذِرْوَةِ الصّاقِبْ

ففضالةُ ليس إنساناً عاديا ، وإلا لماذا يطلب الشّاعر أن تكسف الشّمس والبدر والكواكب لموته ؟ فهو لا يستوي مع غيره ، وإنّما يمتاز عنهم بالصِّفات التي عدّدها الشّاعر .

وقد ذكرتِ المرأةُ في مَراثيها صفاتٍ كثيرةً منها حسنُ التّدبير والنُّطق المُحْكَم الذي تُفَضُّ به المشاكل والخصومات . قالت أمُّ قَيْس الضَّبِّيّة تَرْثي ابن سعدٍ زوجَها (٨٤) :

مَنْ لِلْخُصُوم ِ إذا جَدَّ الضَّجاجُ بِهِمْ ... بَعْدَ ابْن ِ سَعْدٍ وَمَنْ لِلضُّمَّرِ الْقُودِ
ومَشْهَدٍ قَدْ كَفَيْتَ الغائِبينَ بِهِ ... في مَجْمَع ٍ مِنْ نَواصي النّاس مَشْهُودِ
فَرَّجْتَهُ بِلِسانٍ غَيْرِ مُلْتَبِس ٍ ... عِنْدَ الْحِفاظِ وقَلْبٍ غَيرِ مَزْؤُودِ
إذا قَناةُ امْرِئٍ أزْرَى بِها خَوَرٌ ... حَزَّ ابنُ سَعْدٍ قَناةً صُلْبَةَ الْعودِ

ومن الصِّفات المحبَّبة لديهنّ أيضاً : العِفّةُ والحماية والعفو والقدرة على الكسب وتَحمُّل الأمور الجسيمة والحكمةُ والقدرة على الإقناع . وكانتِ الخنساء في مراثيها لأخيها صَخْرٍ حفيّةً بعِفّته واستحيائه أن يفعل الفاحشة أو يتتبّعَ بنظراته النِّساء فهي تقول (٨٥) :

لَمْ تَرَهُ جارَةٌ يَمْشي بِساحَتِها   لِرِيبَةٍ حينَ يُخْلي بَيْتَهُ الْجارُ

وتقول أيضاً (٨٦) :

لا يَأخُذُ الخَسْفَ في قَوْمٍ فَيُغْضِبَهُم   وَلا تَراهُ إذا مـا قامَ مَحْـدُوداً
ولا يَقومُ إلى ابْنِ العَمِّ يَشْتُمُـــهُ   ولا يَدِبُّ إلى الجاراتِ تَخْوِيدا

ويَرثي المُهَلْهِلُ أخاه كُلَيباً بالعفو والمَنْعة فيقول (٨٧) :

وإنَّكَ كُنْتَ تَحْلُمُ عَنْ رِجالٍ   وتَعْفُو عَنْهُمُ وَلَكَ اقْتِدارُ
وتَمْنَعُ أنْ يَمَسَّهُمُ لِسانٌ   مَخافَةَ مَنْ يُجيرُ وَلا يُجارُ

أمّا دُرَيْدُ بن الصِّمَّة فيصف أخاه عبد الله الذي قُتِلَ يوم اللّوى بالعزم والشِّدَّة والصَّبر على النَّوائب ، فيقول (٨٨) :

كَميشُ الإزارِ خارِجٌ نِصْفُ ساقِهِ   بَعيدٌ مِنَ الآفاتِ طَلاعُ أَنْجُـدِ
قَليلُ التَّشَكّي لِلْمُصيباتِ ، حافِظٌ   مِنَ الْيَوْمِ أعْقابَ الأحاديثِ في غَدِ

ويَرثي مُتَمِّم بن نُوَيْرَةَ اليَرْبوعِيُّ أخاه مالكاً معدِّداً صفاتِه فيقول (٨٩) :

لَعَمْري وما دَهْري بِتَأبِينِ هالِكٍ   ولا جَزَعٍ مِمّا أصابَ فأوْجَعَا
لَقَدْ كَفَّنَ المِنْهالُ تَحْتَ رِدائِهِ   فَتًى غَيْرَ مِبْطانِ العَشِيّاتِ أرْوَعَا
ولا بَرِماً تُهْدي النِّساءُ لِعِرْسِهِ   إذا القَشْعُ مِنْ حَسِّ الشِّتاءِ تَقَعْقَعَا
لَبيبٌ أعانَ اللُّبَّ مِنْهُ سَماحَةٌ   خَصيبٌ إذا ما راكِبُ الْجَدْبِ أوْضَعَا
تَراهُ كَصَدْرِ السَّيْفِ يَهْتَزُّ لِلنَّدَى   إذا لَمْ تَجِدْ عِنْدَ امْرِئِ السَّوْءِ مَطْعَمَا
وإنْ تَلْقَهُ في الشَّرْبِ لا تَلْقَ فاحِشاً   عَلـى الْكَـأْسِ ذا قـاذُورَةٍ مُتَزَبِّعَـا

فالميِّت هنا لم يكن مجرَّد فردٍ هلك ، وإنمّا كان مجموعة من الفضائل والشِّيَم . والشّاعر لا يَرثي إنساناً مات ، فذلك مصيرٌ لا بدَّ منه ، ولا يجزع على مصيبته ، فالجزَع لا غَناءَ فيه ، ولا يجوز في هذا المقام ، وإنَّما الجزَعُ على ذهاب كل هذه الفضائل والخِلال التي كانت متمثِّلة في مالك .

وممّا جمع كثيراً من الفضائل الجاهليّة رثاءُ الخنساء لأخيها صخر ، وذلك في قصائدَ كثيرة ، فبالإضافة إلى ما سبق أن ذكرتْه من كرمه وشجاعته وشرفه وسيادته في قومه ، ذكرتْ عُلوَّ منزلتِه وفضلَه وسماحتَه . ومن ذلك قولُها (٩٠) :

فَتِيٌّ السِّنِّ كَهْلُ الحِلْمِ لا مُتَسَرِّعٌ وَلا جامِدٌ جَعْدُ اليَدَيْنِ جَدِيبُ
أخُو الفَضْلِ لا باغٍ عَلَيْهِ لِفَضْلِهِ ولا هُوَ خَرْقٌ في الوُجُوهِ قَطُوبُ
إذا ذَكَرَ النّاسُ السَّماحَ مِنِ امْرِئٍ وأكْرَمَ أوْ قالَ الصَّوابَ خَطيبُ
ذَكَرْتُكَ فاسْتَعْبَرْتُ والصَّدْرُ كاظِمٌ عَلى غُصَّةٍ مِنْها الفُؤادُ يَذُوبُ

وتَصفه بالرَّزانة والتُّؤَدَةِ فتقول (٩١) :

فَتًى كانَ ذا حِلْمٍ أصِيلٍ وتُؤَدَةٍ إذا ما الْحُبَى مِنْ طائِفِ الجَهْلِ حُلَّتِ

وبحسن الرَّأي ورَجاحة العقل فتقول (٩٢) :

ورَأْيُهُ حُكْمٌ وفي قَوْلِهِ مَواعِظُ يُذْهِبْنَ داءَ العَليل

وقولها (٩٣) :

وَبِحِلْمٍ إذا الجَهُولُ اعْتَراهُ يَرْدَعُ الجَهْلَ بَعْدَ ما قَدْ أشاحا

ولكن قد يمتزج الرِّثاء الفرديُّ بالرِّثاء الجماعيِّ ، فيعدِّد الشّاعر فضائل قومه ، وينوِّه بشجاعتهم وكرمهم . وذلك ما نراه في رثاء الخرنق بنت هفان زوجَها ونَفَراً من قومها يوم قلاب إذ تقول (٩٤) :

لا يَبْعَدَنْ قَوْمي الّذينَ هُمُ سُمُّ العُداةِ وآفَةُ الجُزُرِ
النّازِلُونَ بِكُلِّ مُعْتَرَكٍ والطَّيِّبُونَ مَعاقِدَ الأُزُرِ
الضّارِبُونَ بِحَوْمَةٍ نَزَلَتْ والطّاعِنُونَ وخَيْلُهُمْ تَجْري

وهذا لَبيد يَرثي مَن مات مِن قومه ، فيذكر صاحبَ مَلْحوب عمرو بن خالد وصاحبَ الرِّداع حُبّان بن عُتْبة بن مالك ، وكذلك يذكر ابن عمِّه كِنانة بن عُبَيْدة بن مالك ، ويدعو لهم جميعاً بالحمد وأن ينبت الرَّيحان عند قبورهم ، فيقول (٩٥) :

وَصاحِبُ مَلْحُوبٍ فُجِعْنَا بِيَوْمِهِ وعِنْدَ الرِّداعِ بِبَيْت آخر كوثرِ
أولئِكَ فَابْكي لا أبا لَكِ وانْدُبي أبا حازِمٍ في كُلِّ يَوْمٍ مُذَكَّرِ
فَشَيَّعهُمْ حَمْدٌ وَزانَتْ قُبُورَهُمْ سَرارَةَ رَيْحانٍ بِقاعٍ مُنَوَّرِ

وانظر في البيت الأخير ، فقد كان الجاهليُّون يدعون لموتاهم بالسُّقيا ، فزاد لَبيد هذه الصُّورة ليُضفيَ التَّكريم اللائق بمن يَرثيهم . وتَرثي رَيْطَةُ بنت عاصم قومها فتقول (٩٦) :

وَقَفْتُ فَأبْكَتْني دِيارُ عَشيرَتي عَلى رُزْئِهِنَّ الباكِياتُ الحَواسِرُ
غَدَوْا كَسُيوفِ الهِنْدِ وُرّادَ حَوْمَةٍ مِنَ المَوْتِ أعْيَا وِرْدَهُنَّ المَصادِرُ
فَوارِسُ حامُوا عَنْ حَريمي وحافَظُوا بِدارِ المَنايا والقَنا مُتَشاجِرُ
وَلَوْ أنَّ سَلْمَى نالَها مِثْلُ رُزْئِنا لَهُدَّتْ ولكِنْ تَحْمِلُ الرُّزْءَ عامِرُ

فالمصيبة فادحة لأنها فقدتْ شجاعةَ هؤلاء الفرسان وحمايتَهم ؛ ولذلك نراها تصوِّر فداحة هذه المصيبة بالجبل – وقد كان في نظرِ الجاهليِّين رمزاً للثَّبات والبقاء والخلود – الذي لو أصيب بمثلها لانهدم وتحطَّم (٩٧) .

* * *

لقد أطنب الشُّعراء في ذِكر صفات موتاهم وخِصال قتلاهم ، وإذا تَتبَّعْنا شعر الرِّثاء لِحَصْرِ هذه الخصال وَجَدْنا أن هناك خصالاً أخرى لا يمكن لنا أن ننظر إلى كلِّ خَصْلة منها على حِدَةٍ ، وبخاصَّةٍ عندما تحتدم العاطفة وتتزاحم المشاعر ، ويتحوَّل رَصْدُ المناقب إلى وَلْوَلات يجمعها ما نسمِّيه بنَدْب الميِّت . ومن قَبِيل ذلك رثاءُ المُهَلْهَل لأخيه كُلَيْب بما يشبه المقهور ، فقد ترك بلا معين كل معوز ومحتاج وضعيف وكل امرأة تبرز من خدرها ، فيقول (٩٨) :

عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا طُرِدَ اليَتيمُ عَن الجَزُورِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا ما ضيمَ جِيرانُ المُجِيرِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا رَجَفَ العِضاةُ مِنْ الدَّبُورِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا خَرَجَتْ مُخَبَّأةُ الخُدُورِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا ما أعْلِنَتْ نَجْوى الأمُورِ

عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا خِيفَ المُخَوَّفُ مِنَ الثُّغُورِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا ما خامَ جارُ المُسْتَجِيرِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ غَداةَ تَلاتِلِ الأمْرِ الكَبِيرِ
عَلى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا هبَّتْ رِياحُ الزَمْهَرِيرِ

ومثل هذا التَّكْرار الذي يقع في صدور الأبيات يشكِّل ضرباً من الوَلْوَلة أو النَّدب المثير ، ونحن نراه أيضاً لدى شاعرة تَرثي زوجها ، حيث تقول (٩٩) :

وَحَدَّثَني أصْحابُهُ أنْ مالِكًا أقامَ ، وَنادَى صَحْبَهُ بِرَحِيلِ
وَحَدَّثَني أصْحابُهُ أنْ مالِكًا ضَرُوبٌ بِنَصْلِ السَّيْفِ غَيْرُ نَكُولِ
وَحَدَّثَني أصْحابُهُ أنْ مالِكًا جَوادٌ بِما في الرَّحْلِ غَيْرُ بَخيلِ
وَحَدَّثَني أصْحابُهُ أنْ مالِكًا صَرومٌ ، كَماضي الشَّفْرَتَيْنِ صَقيلِ

فالتَّكْرار هنا له دَلالة تنمُّ على أنه جاء من موروثِ طُقوسٍ قديم ، لأن شعر الرِّثاء كان ذا غاية سحريَّة في أصْل نشأته ، كما سبق أن ذكرتُ ، ولذلك فإن ظاهرة التَّكرار هذه التي نُلاحظها في النَّماذج المتقدِّمة – تاريخيا – لشعر الرِّثاء تُعتَبر من بقايا آثار استخدام الشِّعر في الشَّعائر القديمة .

كذلك نرى هذا التَّكرار في مقطوعةٍ لامرأةٍ من بني حنيفة تَرثي يَزيد بن عبد الله بن عمرو الحَنَفِيّ ، فهي تقول (١٠٠) :

ألا هَلَكَ ابنُ قَرَّانَ الحَميدُ أخُو الجُلَّى أبو عَمْرٍو يَزيدُ
ألا هَلَكَ امْرُؤٌ هَلَكَتْ رِجالٌ فَلَمْ تُفْقَدْ ، وكانَ لَهُ الفُقُودُ
ألا هَلَكَ امْرُؤٌ حَبَّاسُ مالٍ عَلى العِلاتِ مِتْلافٌ مُفيدُ
ألا هَلَكَ امْرُؤٌ ظَلَّتْ عَلَيْهِ بِشَطِّ عُنَيْزَةٍ بَقَرٌ هُجُودُ

فهي تبكي يَزيدَ لأفضاله وإحسانه ونباهته في النّاس ولكرمه ، ولذلك كان موته مثاراً لبكاء نساءٍ كثيرات ما يفترن عن النَّحيب .

وإذا ما وقفنا على النَّدب في رثاء الجاهليِّين نجد أن الشَّواعر قد برزنَ فيه ، بل فُقْنَ الرِّجالَ

في ذلك لأن « النِّساء أكثر من الرِّجال ذِكراً لِلّوعة .وأكثر حديثاً عن البكاء والدُّموع والفجيعة، لأن ضَعفهنَّ وأنوثتهنَّ وسرعة انفعالهنَّ ، كلُّ أولئك يتجلى في تصويرِهِنَّ للتَّرح بالحديث عن البكاء .» (١٠١)

وما من شاعرةٍ جاهليَّة أجادت في هذا المجال غيرُ الخنساء ، إلا إذا كان هناك شعرٌ لم يَصِل إلينا للرّاثيات . وفي قصائد الخنساء التي رثتْ فيها أخاها صخراً يوم قُتِل في يوم « ذات الأثل » (١٠٢) – نراها نائحةً عليه السِّنين الطِّوال ، لاطمةَ الخدِّ ، شاقَّةَ الجيبِ ، ترتادها ذِكْراه أنّى ولَّت وجهها ، فلا تجد من معين إلا البكاء . فهي تقول (١٠٣) :

ألا يا عَيْنُ وَيْحَكِ أَسْعِديني   لِرَيْبِ الدَّهْرِ والزَّمَنِ العَضُوضِ
ولا تُبْقي دُمُوعاً بَعْدَ صَخْرٍ   فَقَدْ كُلِّفْتِ دَهْرَكِ أنْ تَفيضي
فَفيضي بِالدُّموعِ عَلى كَريمٍ   رَمَتْهُ الحادِثاتُ ولا تَغيضي

وتُبالغ الخنساء في بكاء فقيدها حتى إنَّها لتعتبُ على عينيها إذا شحَّتا بالدُّموع ، فتقول (١٠٤) :

يا عَيْنُ ما لَكِ لا تَبْكِينَ تَسْكابَا   إذْ رابَ دَهْرٌ وَكانَ الدَّهْرُ رَيَّابَا
فَابْكي أخاكِ لأَيْتامٍ وأَرْمَلَةٍ   وابْكي أخاكِ إذا جاوَرْتِ أَجْنابَا

كما تقول (١٠٥) :

أ عَيْنيَّ فيضي ولا تَبْخَلي   فَإنَّكِ لِلدَّمْعِ لَمْ تَبْذُلي
وَجودي بِدَمْعِكِ واسْتَعْبِري   كَسَحِّ الخَليجِ عَلى الجَدْوَلِ
عَلى خَيْرِ مَنْ يَنْدُبُ المُعْوِلو   نَ والسَّيِّدِ الأَيِّدِ الأَفْضَلِ

وتُبيِّن لنا الخنساءُ سبب كثرة بكائها على صخر ؛ فقد أضحكها كثيراً، ودافع عنها ، فتقول (١٠٦) :

ألا يا صَخْرُ إنْ أَبْكَيْتَ عَيْني   لَقَدْ أَضْحَكْتَني دَهْرًا طويلاً
بَكَيْتُكَ في نِساءٍ مُعْوِلاتٍ   وكُنْتَ أَحَقَّ مَنْ أَبْدى العَويلا
دَفَعْتُ بِكَ الجَليلَ وأَنْتَ حَيٌّ   فَمَنْ ذا يَدْفَعُ الخَطْبَ الجَليلا
إذا قَبُحَ البُكاءُ عَلى قَتيلٍ   رَأَيْتُ بُكاءَكَ الحَسَنَ الجَميلا

وإذا كان البكاء والعَويل من صفات النّساء ؛ فإنّنا نرى بعض الشُّعراء لم يجدوا بأساً من البكاء على أحِبّائهم الذين فقدوهم ؛ فينوحوا في شعرهم عليهم تخفيفاً من وَقْع المُصاب . وهنا يبكي زُهَير بن جُذَيْمة العَبْسِيُّ ابنَه شأساً فيقول (١٠٧) :

بَكَيْتُ لِشَأسٍ حينَ خُبِّرْتُ أنّهُ ... بِماءِ غَنِيٍّ آخرِ اللَّيْلِ يُسْلَبُ
قَتيلُ غَنِيٍّ لَيسَ شَكْلٌ كَشَكْلِهِ ... كَذاكَ لَعَمْري الحَيْنُ لِلْمَرْءِ يُجْلَبُ
سَأبْكي عَلَيْهِ إنْ بَكَيْتُ بِعَبْرَةٍ ... وحُقَّ لِشَأسٍ عَبْرَةٌ حِينَ تُسْكَبُ
وحُزْنٌ عَلَيْهِ ما حَيِيتُ وَلَوْعَةٌ ... عَلى مِثْلِ ضَوْءِ البَدْرِ أوْ هُوَ أعْجَبُ

وبكى المُهَلْهِل أخاه كُلَيْبًا في مُفتتَح قصيدته التي هدَّد فيها بني بكر وأنذرهم سوءَ العقاب (١٠٨) :

أهاجَ قَذاةَ عَيْنِي الادِّكـارُ ... هُدُوءاً فالدُّمُوعُ لَها انْحِدارُ
وصارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنا ... كَأنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهارُ

وأبْكي والنُّجومُ مُطَلَّعاتٌ ... كَأنْ لَمْ يَحْوِها عَنِّي البُخارُ
عَلى مَنْ لَوْ نُعيتُ وَكانَ حَيا ... لَقادَ الخَيْلَ يَحْجُبُها الغبارُ

وقد يكون البكاء أحياناً جماعيا على القوم الذين تفرَّقوا وقتلوا ، كما في التَّأبين – فقد فتكت أسد بأهل امرئ القيس عندما قتلت أباه حُجْرًا ؛ فقال يَرثيهم ويبكيهم ويصوِّر لنا قتلهم غدراً ، وكيف تَنوش جُثَثَهم الطَّيرُ ، وتنتزع حواجِبَهم وعيونَهم . يقول امرؤ القيس (١٠٩) :

ألا يا عينُ بَكِّي لي شَنينَا ... وبَكِّي لي المُلوكَ الذّاهِبينَا
مُلوكًا مِنْ بَني حُجْرِ بْنِ عَمْرٍو ... يُساقُونَ العَشِيَّةَ يُقْتَلُونَا
فَلَوْ في يَوْمِ مَعْرَكَةٍ أصيبُوا ... وَلَكِنْ في دِيارِ بَني مُرِينَا
فَلَمْ تُغْسَلْ جَماجِمُهُمْ بِسِدْرٍ ... ولَكِنْ بِالدِّماءِ مُرَمَّلينَا
تَظَلُّ الطَّيْرُ عاكِفَةً عَلَيْهِمْ ... وَتَنْتَزِعُ الحَواجِبَ والعُيُونَا

فامرؤ القَيْس يبكي أهلَه ويتحسَّر أولاً على عدم قتلهم في ساحة المعركة – وكان ذلك أشرفَ لهم – وثانياً على أنهم دُفِنوا بدمائهم مرمَّلينا دون غُسْل [١١٠].

ويقف عبيد بن الأبْرَص يبكي قومه بني سَعْد بن ِ ثَعْلَبَةَ الذين أبادتهم الحروب والمَنايا في حروبهم مع الغساسنة ، ويلتفت الشّاعر إلى الذين سبقوه من الأقوام ، ويرى أن ما أصاب قومه هو ما أصاب مَن قبلهم ، ألا وهو ضِراسُ الحرب .

ومثلُ هذه النَّظرة قلَّما نجدها في الشِّعر الذي قيل وقت حروبهم ، ذلك لأن الحروب والصِّراعاتِ لم تكن تسمحُ للشّاعر بالتَّأمُّل فيما حوله وما قبله . يقول عَبيد بن الأبْرَص [١١١] :

لِمَنْ طَلَلٌ لَمْ تَعْفُ مِنْهُ المَذانِبُ ... فَجَنْبَا حِبِرٍّ قد تَعَفَّى فَواهِبُ
دِيارُ بَني سَعْدِ بن ِ ثَعلبةَ الأُلَى ... أذاعَ بِهِمْ دهْرٌ على النّاس ِ رائِبُ
فأذهَبَهُمْ ما أذْهَبَ النّاسَ قَبْلَهُمْ ... ضِراسُ الحُروبِ والمَنايا الْعَواقِبُ
ألا رُبَّ حَيٍّ قَدْ رأَيْنا هُنالِكُمْ ... لَهُمْ سَلَفٌ تَزْوَرُّ مِنْهُ المَقانِبُ
فَاقْبِلْ عَلى أفْواقِ سَهْمِكَ إنَّما ... تَكَلَّفْت م ِ الأشْياءِ ما هُوَ ذاهِبُ

وعلى هذا النَّحو كان شعر الجاهليِّين في مجال التَّأبين ، وقد جمع من الخصال ما هو مُحصِّلة لعهودٍ طويلة ، تبدأ بمرحلة التَّأليهِ حيثُ ترتبط المَنْقَبَة بأرفع الخصال ، وهذه بِتَوالي الأزمنة تفقد قَداستها – إلى حدٍّ كبير– وإن يظلُّ بعضها يُخْلَعُ على المَلك المقدَّس أو البطل الكاهن قبل أن تصير مناقب إنسانيَّة ، يَشْرُف بها أيُّ زعيم أو أيُّ فارس من فرسان القبيلة .

ولا أريد أن أطيلَ في عمليَّة التَّحوُّل ، فكُتب الأنثروبولوجيا تقرِّرها دائماً، إلا أنها في المرحلة التي كثر فيها الحديث عن الشِّعر الجاهليِّ ، صار بعضها مجموعةً من الأنماط الفنِّيَّة ، واعتمد بعضُها الآخر النَّماذجَ المنشأة أو العُليا ، كما يقول « يونج » archetypes ؛ بمعنى أنها تحوَّلت إلى مادَّة شعريَّة يمكن مناقشتُها من حيث القيمةُ الجَماليَّة ، بالقَدْر الذي تناقش فيه على أساس البحث عن القيمة الاجتماعيَّة !

رثاء النَّفْس :

وإذا كان الشُّعراء قد ندَبوا أهليهم وذويهم فأوْلَى لهم أن يندبوا أنفسهم عند إحساسهم بدُنوِّ أجلهم أو وقوعِهم في شدَّةٍ أو أسْر أو مرض . وقد كثر الشُّعراء الذين ذكروا الموت وناحوا على

أنفسهم ، وأوصوا أهليهم بما يفعلونه بعد موتهم ، أو أرسلوا خيالهم فيما سيكون من أمرهم بعد الموت . ومن ذلك قول المُتَلمِّس يوصي أصحابه بعد موته (١١٢) :

خَلِيلَيَّ إمَّا مِتُّ يَوْمًا وزُحْزِحَتْ   مَنايا كُما فيما يُزَحْزِحُهُ الدَّهْرُ
فَمُرَّا عَلى قَبْري فَسَلِّما   وقُولا سَقاكَ الْغَيْثُ والقَطْرُ يا قَبْرُ
كَأَنَّ الَّذي غَيَّبْتَ لَمْ يَلْهُ ساعَةً   مِنَ الدَّهْرِ والدُّنْيا لَها وَرَقٌ نَضْرُ

فالشّاعر يطلب من رفيقَيْه أن يقفا على قبره ويسلّما عليه ، وهذه وإن كانت عادةً جاهليّة فإن الإسلام لم يحرِّمها ، بل أقرَّها الرَّسول ﷺ . كذلك يطلب منهما أن يَدْعُوَا لقبره بأن تجوده الغوادي ليبقى عهده غضا من الدُّروس ، طريا لا يتسلَّط عليه ما يُزيل جِدَّته ونضارته . وظاهرة طلب السُّقيا للقبور كانت منهجاً أصيلاً في بناء قصيدة الرِّثاء ومضمونها ، بما اكتسبتْهُ من قوّة مُلزِمة للشُّعراء بحيث لم يستطيعوا أن يُفلتوا من عِقال هذا التَّقليد المتَّبع .

ويتساءل السَّمَوْأل ، ماذا تقول النِّساء في نواحه بعد موته (١١٣) :

بَلْ لَيْتَ شِعْري حينَ أُنْدَبُ هالِكاً   ماذا يُؤَبِّنُني بِهِ أَنْواحي؟
أ يَقُلْنَ لا تَبْعَدْ ، فَرُبَّ كَريهَةٍ   فَرَّجْتَها بِشَجاعَةٍ وَسَماحِ

فهو يريد أن يوصَف بالشَّجاعة والكرم ، وقد كانا من الصِّفات التي حرَص عليها العربيُّ – كما ذكرتُ في الفصل السّابق – وكان ينظر إليهما على أنه لو وُصِفَ بهما لَضمن لنفسه الخلود والبقاء .

أمّا المُمَزّق العَبْدِيُّ أو يَزيد بن خذاق ، فقد كان أحسن خيالاً وتصويراً لما يكون من أمره بعد أن يُسقَى المنيَّةَ ويجري عليه حُكم الدَّهر الذي لا يخطئ أحداً ، فيصوِّر كيف سيرجِّلون شعره ويُلبسونه ثياباً جديدة هي أكفانه ، ثم يحملونه إلى القبر ، ويوسِّدونه التُّرابَ ، فهو يقول (١١٤) :

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَناتِ الدَّهْرِ مِنْ واقِ   أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمامِ المَوْتِ مِنْ راقِ
قَدْ رَجَّلُوني وَما رُجِّلْتُ مِنْ شَعَثٍ   وأَلْبَسُوني ثِياباً غَيْرَ أَخْلاقِ
وَرَفَعُوني وَقالوا : أَيُّما رَجُلٍ   وأَدْرَجُوني كَأَنّي طَيُّ مِخْراقِ
وأَرْسَلُوا فِتْيَةً مِنْ خَيْرِهِمْ حَسَباً   لِيُسْنِدوا في ضَريحِ التُّرْبِ أَطْباقي
هَوِّنْ عَلَيْكَ ولا تُولَعْ بِإِشْفاقِ   فَإِنَّما مالُنا لِلْوارِثِ الْباقي

ثم نراه في البيت الأخير يوصي نفسه – أو يوصي من بعده – بأن لا يجزعَ ، فالكُلُّ إلى ذَهاب ؛ ولذلك فهو يهوِّن من شأن المال ، لأنه سوف ينتهي إلى الوارث .

وممَّن يبكي على ماله أيضاً عَلْقَمَةُ بن سَهْل ، فيذكُر أن مالَهُ بالأمس سيكون لغيره غداً ، بعد أن يقتسم ذَوُوه ومواليه أمواله ، ويُترَك هو في قبره وحيداً لا يُعنى به أحد . يقول عَلْقَمة(١١٥) :

فَلَنْ يَعْدَمَ الباقُونَ قَبْرًا لِجُثَّتي ... ولَنْ يَعْدَمَ الميراثُ مِنِّي المَوالِيا
حِراصٌ عَلى ما كُنْتُ أجْمَعُ قَبْلَهُمْ ... هَنيئًا لَهمْ جَمْعي وما كُنْتُ والِيَا
و دُلِّيتُ في زَوْراءَ ثَمَّتَ أعْنَقُوا ... لِشَأْنِهِمُ قَدْ أفْرَدُوني وشانِيَا
فَأَصْبَحَ مالي مِنْ طَريفٍ وتالِدٍ ... لِغَيْري وكانَ المالُ بِالأمْسِ مالِيَا

فالشّاعر لا يبكي فِراقَه لأهله وأصدقائه ، وإنمَّا كان بكاؤه على ماله الذي جمعه طَوالَ حياته ، وكيف أنّه تعب فيه ويأخذه غيرهُ دون مشقّة . أ تُراه يلوم نفسه لأنه لم يستخدِمْ هذا المال لتخليد ذِكْراه كما كان يفعل غيره من كُرَماء العرب ؟ أم هو رجل بخيلٌ يحرِص كلَّ الحِرْص على الاحتفاظ بهذا المال ويَحرِم غيره منه ؟ وكأنه يريد أن يقول : ما دام هذا المالُ مالي وقد تعبت في جَمْعه فِلمَ لا يُدفَن معي ، ولم ينتفع به غَيْري ؟

ورَثى الأفْوَهُ الأوْديُّ نَفْسَهُ أيضاً ، فلم يغادر شيئاً مما يودَّع به الميِّت ، ولعلّه قد انفرد بهذا التَّصوير المفصَّل لهذه الحالة بين الشُّعراء . فهو يذكُر الغُسل والتَّكفين وحُزنَ النِّساء عليه وبكاءَهنَّ وخَمْشَ وجوهِهنَّ .. إلى آخر هذه الطُّقوس التي سبق ذِكرُها في الفصل السّابق . يقول الأفْوَهُ (١١٦):

ألا عَلِّلاني واعْلَما أنَّني غَـرَرْ ... وما خِلْتُ يَشْفيني الشِّقاقُ ولا الحَذَرْ
وما خِلْتُ يَحْديني أساتي وقَدْ بَدَتْ ... مَفاصِلُ أوْصالي وقَدْ شَخَصَ البَصَرْ
وجاءَ نِساءُ الحَيِّ مِنْ غَيْرِ إمْرَةٍ ... زَفيفًا كما زُفَّتْ إلى العطَنِ البَقَـرْ
وجاءُوا بِمـاءٍ بـارِدٍ وبِغُسْلِـهِ ... فَيا لَكَ مِنْ غُسْـلٍ سَيَتْبَعُهُ غَبَـرْ
فَنائِحَةٍ تَبْكي ولِلنَّـوْحِ دَرْسُـهُ ... وأمْرٌ لها يَبْدو وأمْـرٌ لهـا يَسَـرْ
ومِنْهُنَّ مَنْ قَدْ شَقَّقَ الخَمْشُ وَجْهَها ... مُسَلِّبَةً قَدْ مَسَّ أحْشاءَها العَبَـرْ
فَرموا لَـهُ أثْوابَـهُ وتَفَجَّـعُوا ... ورَنَّ مرنّـات وثـارَ بِـهِ النَّفَـرْ
إلى حُفْرَةٍ يَأوي إلَيْهـا بِسَعْيِـهِ ... فَذَلِكَ بَيْتُ الحَقِّ لا الصُّوفُ والشَّعَرْ

وهالُوا عَلَيْهِ التُّرْبَ رَطْبًا ويابِسًا — ألا كُلُّ شَيْءٍ ما سِوَى ذَلِكَ يُجْتَبَرْ
وقالَ الّذينَ قَدْ شَجَوْتُ وساءَهُمْ — مَكاني وما يُغْني التَّأَمُّلُ والنَّظَرْ
قِفُوا ساعَةً فاسْتَمْتِعُوا مِنْ أخيكُمُ — بِقُرْبٍ وذِكْرٍ صالحٍ حينَ يُدَّكَرْ

فالشّاعرُ يسخر من كل ما يصنعون له بعد موته ، فهو يَعْلم أن القبر بيت الحق ، وأنه خيرٌ من بيت الدُّنيا . ولكنْ مادام سيوضع في التُّراب فلماذا الغُسْل إذاً ؟ ولماذا الأثواب الجديدة التي يُلَفُّ بها ؟ حتى حُزْنُ نسائِه فإنه يُخفي أمراً . إلا أننا نجد مَسْحَة من الحزن في البيت الأخير ، حيث يذكُر الوداع الأخير عند وقوف أصحابه أمام قبره ليستمتعوا من أخيهم الذي وُورِيَ التُّراب .

ويقول الأسْوَدُ بن يَعْفر في المعنى نفسِه (١١٧) :

نَفْعٌ قَليلٌ إذا نادَى الصَّدى أصَلاً — وحانَ مِنْهُ لِبَرْدِ الماءِ تَغْرِيدُ
وودَّعُوني وقالُوا ساعةَ انطلَقُوا — أوْدَى النَّدى والحَزْمُ والجُودُ
فَما أبالي إذا ما مِتُّ ما صَنَعُوا — كلُّ امْرِئٍ بِسَبيلِ المَوْتِ مَوْصُودُ

فهو لا يبالي أيضاً بما يصنعون له بعد موته ، وما دام قد مات و وُضِعَ في قبره ، فلا فائدَةَ من كلِّ ذلك .

ويُروَى أن رجلاً من بني تَغْلِب يُلَقَّب بأفْنونِ لَقِيَ كاهناً في الجاهليَّة ، فسأله عن موته ، فقال له : أما إنك تموت بمكان يقال له « إلاهة » ، فمكث ما شاء الله ، ثم إنه سافر في رَكْب من قومه إلى الشّام فأتوها ، ثم انصرفوا عنها فضلُّوا الطَّريق ، فقال الرَّجل ، كيف نأخذ ؟ قال : سيروا فإذا أنتم مكان كذا وكذا حَيِيَ لكم الطَّريقُ ورأيتم الإلاهة ، والإلاهة قارة بالمساوة ، فلمّا أَتوها نزل أصحابه وأبى أن ينزل معهم . فبينما ناقتُه ترتعي عرفجاً إذ لدغَتْها أفعى في مِشْفَرِها ، فاحتكَّت بساقه والحيَّة متعلقة بمِشفرها ، فلدغتْهُ في ساقه ، فقال لأخٍ معه اسمُه معاوية : « اِحْفِرْ لي قبراً فإنّي هالك !» ثم رفع صوته يقول هذه القصيدة (١١٨) :

ألا لَسْتُ في شَيْءٍ فَرُوحاً مُعاوِيَا — وَلا المُشْفِقات إذْ تَبِعْنَ الْحَوازِيَا
فَلا خَيْرَ فيما يَكْذِبُ المَرْءُ نَفْسَهُ — وتَقْوالِهِ للشَّيْءِ : يا لَيْتَ ذَا لِيَا
فَطَأْ مُعْرِضاً ، إنَّ الحُتُوفَ كَثيرةٌ — وإنَّكَ لا تُبْقي بِمالِكَ باقِيَا

لَعَمْرُكَ ما يَدْري امْرُؤٌ كَيْفَ يَتَّقي   إذا هُوَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللهُ واقِيَا
كَفَى حَزَنًا أنْ يَرْحَلَ الحَيُّ غُدْوَةً   وأصْبِحَ في أعْلَى إلاهَةَ ثاوِيَا

فالشّاعر هنا برغم حرصِه على ألا يتركَ ناقته وينزلَ بهذا المكان خوفاً من الموت ، وإيماناً بقول الكاهن – والكاهن كان مقدّساً عندهم كما سبق أن أوضحتُ في الباب الأول – إلا أن ما تنبأ به هذا الكاهن قد حدث؛ لذلك نراه يعلن في استسلام أن القدَرَ هو الغالب القاهر ، وأن كلّ إنسانٍ سَيَلْقى الذي قُدِّرَ له . ثم نراه ينعي نفسه في البيت الأخير نعياً حزيناً حيث سيرحل القوم ويتركونه لدى مصرعه وحيداً .

وكما مات أفنون بسبب حيَّة ، مات أبو خراش الهُذَليُّ . فقد نزل به قومٌ فخرج ليجيئَهُم بالماء فنهشتْهُ حيَّة فمات ، فقال قبل أن يموت (١١٩) :

لَعَمْـرُكِ والمَنايـا غالِبـاتٌ   عَلى الإنْسانِ تَطلُعُ كُلَّ نَجْدِ
لَقَدْ أهْلَكْتِ حَيَّةَ بَطْنِ أنْفٍ   عَلى الأصْحابِ ساقًا بَعْدَ فَقْدِ

فهو لا يأسف على شيء قطُّ إلا على ساقه ، فطالما أعانته في حياته دهراً طويلاً ، فقد كان أبو خراش من الصَّعاليك العَدّائين المشهورين في هُذَيْل ، وظلّ طَوال سِني حياته في جهادٍ وعراك معتمِداً على سرعته وخفَّة حركته .

بقي لي أن أتناول مرثيَّةَ عبدِ يَغوثَ بن وقّاص الحارث التي قالها قبل أن يموت على يد تميم . كان ذلك بعد أن أسرَتْه في معركة الكُلاب الثّاني، ولم يَقْبلوا منه فِدْيَة ، فشدُّوا لسانه بنِسْعَةٍ لئلا يهجُوَهم ، ثم أطلقوا لسانه ، وقطعوا عِرْقَه الأكْحَل ، فصار ينوحُ على نفسه ويبكيهـا ، فقال (١٢٠) :

ألا لا تَلُوماني كَفَى اللَّوْمَ ما بِيا   وما لَكُما في اللَّومِ خَيْرٌ وَلا لِيَا
أ لَمْ تَعْلَما أنَّ المَلامَةَ نَفْعُهـا   قَليلٌ ، وَما لَوْمي أخي مِنْ شِمالِيَا
فَيا راكِبًا إمّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ   نَداماي مِنْ نَجْرانَ أنْ لا تَلاقِيَا
أبا كَرِبٍ الأيْهَمَيْـنِ كِلَيْهِمـا   وَقَيْسًا بأعْلَى حَضْرَمَوْتَ اليَمانِيا
جَزَى اللهُ قَوْمي بِالكُلاب مَلامَةً   صَرِيحَهُمُ والآخَرِيـنَ المَوالِيَـا
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّتْني مِنَ الخَيْلِ نَهْدَةٌ   تَرَى خلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَوالِيَا

ولكِنَّني أحْمي ذِمــــارَ أبيكُمُ ‏ وكانَ الرِّماحُ يَخْتَطِفْنَ المُحامِيَا
أقولُ وقَدْ شَدُّوا لِساني بِنِسْعَةٍ ‏ أ مَعْشَرَ تَيـمٍ أطْلِقُوا عَنْ لِسانِيَا
أ مَعْشَرَ تَيمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحُوا ‏ فَإِنَّ أخاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوائِيَا
فَإِنْ تَقْتُلُوني تَقْتُلوا بِيَ سَيِّداً ‏ وإِنْ تُطْلِقُوني تَحْرُبُوني بِمالِيَا
أ حَقا عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً ‏ نَشيدَ الرِّعــاءِ المُعْزِبِيــنَ المَتالِيَــا

وقد عَلِمَتْ عِرْسي مُلَيْكَةُ أنَّني ‏ أنا اللَّيْثُ مَعْدُوا عَلَــيَّ وَعادِيَــا
وقَدْ كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ الْـ ‏ ـمَطِيِّ وأمْضي حَيْثُ لا حَيٌّ ماضِيَا
وأنْحَرُ لِلشَّرْبِ الكِــرامِ مَطِيَّتِــي ‏ وأصْدَعُ بَيْنَ القَيْنَتَيْــنِ رِدائِيَــا
وكُنْتُ إذا ما الخَيْلُ شَمَّصَها القَنا ‏ لَبِيقًــا بِتَصْرِيفِ القَنــاةِ بَنانِيَــا
وعادِيَةٍ سَوْمَ الجَــرادِ وَزَعْتُهــا ‏ بِكَفِّي وقَدْ أنْحَوْا إليَّ العَوالِيَــا
كَأَنِّيَ لَمْ أرْكَبْ جَواداً ولَمْ أقُلْ ‏ لِخَيْلِيَ كُرِّي نَفِّسي عَنْ رِجالِيَا
ولَمْ أسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولَمْ أقُلْ ‏ لأيْسارِ صِدْقٍ : أعْظِمُوا ضَوْءَ نارِيَا

فنحن هنا أمام فارس لا يَأسى على غُربته بقدر ما يفخر بنفسه وبشجاعته في المعركة وبراعته في الطَّعن والقتال ، ثم بكَرَمه ؛ ولذلك نراه لا يكاد يُشير إلى الموت في أبياته ولا يصرِّح بذِكْره – فهو لا يحسُّ اللَّوعة الصّادرة عن الشُّعور بالحنين إلى أهله و وطنه إلا في بيت واحد، هو الذي يقول فيه :

أ حَقا عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً ‏ نَشيدَ الرُّعاءِ المُعْزِبينَ المَتالِيَا

ولكنَّ البيت يجيءُ في إطارٍ عامٍّ من إحساس الفارس بذاته وإدلاله بفروسيته وسيادته ، وشغله بما هو فيه من أسْر .

بقيَ أن أذكر أنه كان من عادتهم في الجاهليَّة إذا حضرت الرَّجلَ الوفاةُ طلبَ من بنيه أن يُسمعوه تأبينَهُ – وهذا رثاء للنَّفْس ولكن بطريقة أخرى ، فالمَرْثِيُّ حيٌّ يوشك أن يموت ، وهو يسمع رثاءه بنفسه ويسمع الصِّفاتِ التي يحب أن يوصَف بها بعد موته ، ولو قدِّر له أن يرثيَ هو نفسَه لَما زاد عما يسمع . ولذلك نجد أن هذا النَّوع من الرِّثاء خالٍ من العاطفة وذِكْر

الأحزان ، كذلك يخلو من الحسرة والألم على فراق الأهل والأحِبَّة . من ذلك أن عبد المطلب عندما حضرته الوفاةُ وعرف أنه ميِّت ، جمع بناته ليبكينَهُ حتى يسمع ما يَقُلْنَ عنه قبل أن يودِّع حياته الدُّنيا . فأنشدتْهُ عاتِكَةُ تقول [١٢١] :

أ عَيْنَــيَّ جُــودا ولا تَبْخَــلا بِدَمْعِكُما بَعْدَ نَــوْمِ النِّيــامِ
عَلى الجَحْفَــلِ الغَمْرِ في النَّائِباتِ كَريمِ الْمَساعي وَفِيِّ الذِّمامِ
عَلى شَيْبَةِ الحَمْدِ واري الزِّنــادِ وَذي مَصْدَقٍ بَعْدَ ثَبْتِ المَقامِ

وقالتِ ابنتُه أَرْوَى [١٢٢] :

بَكَتْ عَيْني وحُقَّ لَها البُكاءُ عَلى سَمْحٍ سَجِيَّتُهُ الحَياءُ
عَلى سَهْلِ الْخَليقَةِ أَبْطَحِيٍّ كَريمِ الْخَيْمِ نِيَّتُهُ العَلاءُ

وكذلك فعلت بناتهُ الأخْرَيات : صفيَّة وبُرَّة وأُمُّ حكيم وأُمَيْمة ، وإذا نظرنا فيما قُلْنَهُ لَوجدنا أنه لا يخرج عن البكاء والتَّأبين بذِكْر الصِّفات والخِصال ، وكأنَّ عبد المطلب عند سماعه لهنَّ كان يشعر بالرِّضا ، ذلك لأن ذِكْراه ستبقى على مَرِّ الأيَّام من خلال صفاته التي ذكَرْنَها في رثائهِنَّ .

وهكذا كان رثاؤهم لأنفسِهم ، فلم يكن الشّاعر الجاهليُّ يهتمُّ بإظهار حزنه وجزعه على فراق الدُّنيا ، وإنما كان يهتمُّ بإظهار صفاته التي ستخلِّد ذِكراه . وربَّما يسوق حِكْمةً أو موعظةً أو نصيحةً مؤدّاها أن الحياةَ لا تدوم لأحدٍ ، وأنَّ كل شيءٍ إلى فَناء . ولذلك نجدهم في رثائهم لأنفسهم يَسْخَرون مما يُصنَع لهم بعد موتهم ، لأنَّ كل هذه الأمور لا تفيد ولا تمنع عنهم الموت . ومنهم أيضاً من يندم على عدم إنفاقه مالَهُ في حياته لأنه سيتركه لمن بعده .

الباب الثالث
الدراسة الفنية

الفصل الأول
الوَحْدَة في المرثيَّة

آراء النقاد القدماء :

المراثي فن له خصائصُه في الإطار العام للشعر القديم ، وهي على أي حال لا تمثِّل الشاعرَ في موقفِ تحقيق الإرادة ، أو تحقيق الطُّموح ، كذلك لا تمثِّل الشاعر البطلَ في موقف الحب ، أو الشاعر الشيخ في موقف الذكريات – وإنما تمثل موقف الشاعر الحزين إزاء المصير ، ثم هي تمتاز بكونها وثائقَ نفسية بالغة الأهمية ، لأن أصحابها يتحدثون عن أصعب مواجهة للكون ، ويعني هذا أن شعراء المراثي في الغالب لم يكونوا شعراءَ المناسبة ؛ يُلقون قصائدهم في تأبين زعيم من الزعماء ، أو عظيم من العظماء ، وإنما كانوا يَصدرون عن فلسفة تمسُّهم هم أنفسَهم ، أو تمس أقرب الناس إليهم ، فمِن أب شيخ يرثي بنيه إلى أخ يرثي أخاه ، أو أخت ترثي أخاها إلى رجل ينعي نفسه ساعة الموت .

ولم يصلنا من رثاء الجاهلية شيء كثير ، وأكثر ما وصل إلينا منه هو لشعراء مخضرمين كلَبيد ومتمم بن نويرة والخنساء ، أو لشعراء تتفاوت الرواية في تقدير عصرهم بين الجاهلية والإسلام كبعض شعراء هذيل . ومن هنا تصعب دراسة الرثاء وتتبع معانيه دون الاستعانة بشعر المخضرمين . ومما يشجع على هذا الصنيع أن الشخصية الأدبية لبعض المخضرمين كانت جاهليةً ، أي اكتملت قبل الإسلام ، وأن قسماً من رثاء المخضرمين – وإن يكن إسلاميَّ الزمن – قيل في شخصيات جاهلية لم تعرف الإسلام ، الأمر الذي جعل رثاءهم يحمل من الأفكار والمُثل الجاهلية صورة قريبة من الرثاء الجاهلي .

ولا بأس هنا من أن نذكر أحكام النقاد القدامى في الرثاء لنرى مكانَه عندهم وموضعه من الفن لديهم ، ثم نطبق هذه الأحكام على المرثية الجاهلية لنرى إلى أي حد يمكن أن نلتقي بهم أو نفارقهم .

أولاً – قسَّم هؤلاء النقادُ الشعر بحسب أغراض الشعر ، ولم تتفق كلمتهم على عدّ الرثاء فنا مستقلا بذاته ، فقال بعضهم : « إن الشعر بُني على أربعة أركان : المدح والهجاء والنسيب والرثاء .» [١] ولكن كثيراً منهم ، على عدم عد الرثاء غرضاً مستقلا ، فقد جعلوه تابعاً للمدح . يقول ابن رشيق : « أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة : النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف .» وقيل : يجمع أصنافَ الشِّعر أربعة : المديح والهجاء والحكمة واللهو ، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون ، فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر ، ثم يكون من الهجاء الذم والعتاب ، ومن الحكمة الأمثال والمواعظ ، ومن اللهو الغزل والطرب وصفة الخمر . وقال قوم : الشعر كله نوعان : مدح وهجاء ، فإلى المديح يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب ، وما تعلق بذلك من محمود الوصف وتحسين الأخلاق ، كالأمثال والحِكم والمواعظ والزهد والقناعة. والهجاء ضد ذلك كله.» [٢] بل ربما أهدروا الرثاء جملةً فلم يجدوا له مكانًا ، فقال بعضهم : « قواعد الشعر أربع : الرَّهبة والرَّغبة والطَّرب والغضب ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون التوعُّد والعتاب الموجع .» [٣]

وليس من العسير علينا أن نفهم سبب هذا الإهدار . فقد ضَيَّع الرثاءُ عندهم تقيُّدَهم بالتَّقسيمات الشَّكليَّة والضوابطِ المنطقية في التعريف ، وهي نزعة طارئة على علماء العربية في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، تأثرًا بما نُقل إليهم من منطق أرسطو وفلسفة اليونان ؛ ولذلك لم يهتموا بالنفاذ إلى أعماق الوجدان ، أو بالاتصال بجوهر الفن ومنابعه الأصلية في النفس . ومن ثم جاءت أحكامهم ومقاييسُهم في الغالب جامدةً جافة .

ثانياً – ومن تلك الأحكام أيضاً ، ربطُهم الرثاءَ بالمدح على ما ذكرناه آنفًا من كلام ابن رشيق ، ومن قبله « ابن سلام » الذي قال : « إن التأبين مدح الميت والثناء عليه ، والمدح للحي .» [٤] ومن بعده قال قدامة بن جعفر : « ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك ، مثل :كان ، وتولّى ، وقضى نحبَه ، وما أشبه ذلك ، وهذا ليس يزيد عن المعنى أو ينقص منه ، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح بـه في حياته .» [٥] وتابعهما ابن رشيق فقال : « ليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يُخْلَط بالرثاء شيءٌ يدل على أن المقصود به ميت ، مثل : كان ، أو ما يشاكل هذا ، ليُعلم أنه ميت .» [٦]

وهذه بلا ريب نظرة تغفل العنصر الوجداني إغفالا واضحًا ، وتُنسي الجوَّ النفسيَّ المسيطر على الراثي ، وهو جو بعيد كل البعد عن جو المدح. تلك على أية حال نظرة سطحية يستوي

بها أن ترثي فقيداً والقلب موجع حزين ، وأن تمدح حيا والنفس تفيض بهجة وإشراقًا . وإذاً لا يستوي الأمران . والمرثية الجاهلية لا تقبل ذلك على الإطلاق .

ثالثًا – ومن أحكامهم كذلك ، قول بعض النقاد : « أصعب الشعر الرثاء، لأنه لا يعمل عن رهبة أو رغبة .» (٧) وهو حكم يحصر أسباب الانفعال الوجدانيّ في الرغبة والرهبة ويجعل الشاعر حين ينقطع رجاؤه في الميت ، أو خوفه منه ، يشق عليه أن يرثيه . وهم هنا لم يدخلوا في حسابهم الانفعال بالأسى ، أو الحزن لفقد عزيز ، أو الصدمة التي تهز وجدان الشاعر حين يواجه مأساة البشرية في ميت من أحبائه وذويه ؛ ذلك لأن الرغبة عندهم كانت تعني الطمع في عطاء حاكم أو غضب أمير ، بدليل أنهم حصروا مجال الرهبة في الاعتذار والاستعطاف ، وفاتهم أن ينتبهوا إلى مثيرات أخرى للرهبة ، كشجن الفراق الطويل الذي لا لقاء بعده ، والخوف من وحشة الفراغ بموت حبيب ، ومن وطأة الذكريات حين تعاود الأحياء باعثة الماضي وذكريات الذين غابوا . بل فاتهم أن يلتفتوا إلى رهبة الموت نفسه ، بما يبعث في النفس من خوف إزاء القدر المحتوم الذي لا ينجو منه حي ، وليس أشدُّ من هذا الخاطر ترويعاً لأمن النفس وإثارة لخوفها. لكن نقاد العصر العباسي أسقطوا هذه الرهبة من حسابهم حيث لم يتصوروا خوفًا إلا الخوف من سلطان يضر وينفع ، فلا عجَب أنْ حكم النقاد على الرثاء بعقلية تقدِّر المنفعةَ وتَرضى بمدح الملوك الذين يُتَقَرَّب إليهم رغبةً في العطاء أو خوفًا من البطش ، فإذا انقطع الرجاء والخوف بالموت ، شق على الشعراء أن يرثوا الموتى إلا أن يكون تملقاً لذوي الجاه والسلطان. ويروون « أن أحمد بن يوسف قال لأبي يعقوب الخريمي : أنت في مديحك لفلان – كاتب البرامكة – أشعر منك في مراثيك له . فقال أبو يعقوب : كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء .» (٨)

ونستطيع أن نشهد الفرق واضحاً بين القيم الفنية للمجتمع العربي الأصيل ، في الجاهلية وصدر الإسلام ، وبين ما صارت إليه عندما صار الشاعر أجيراً تابعاً لأصحاب الأمر ، بالموازنة بين كلمة أبي يعقوب الخريمي وكلمة أخرى لمتمم بن نويرة ، حين رثى « زيد بن الخطاب » فلم يحسن الرثاء ، فقال له عمر رضي الله عنه : « لم أرك رثيت أخي زيداً ، كما رثيت أخاك ! فأجاب متمم : « إنه والله يحركني لمالك أخي ، ما لا يحركني لزيد أخيك .»

رابعًا – أما قولهم : « ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر ، أن يرثي طفلا أو امرأة ، لضيق الكلام فيهما وقلة الصفات .» (٩) فهو قول يبدو لنا غريباً ؛ إذ لا نستطيع أن نتصور ما هو أفدح وأقسى من انطفاء الحياة في الولد طفلا يتفتح للحياة أبعد ما يكون الظن به أن يموت ، أو

موت امرأة لا تعدو أن تكون أما أو بنتاً أو زوجة أو حبيبة . ولست أستبعد أن يكون لشعراء الجاهلية مراث في المرأة ، لم يهتم رواة الشعر في القرنين الثاني والثالث بجمعها ، ولم يحفل النقاد بأمرها ، كما لو يحفلوا بشعر المرأة في غير الرثاء الذي حصروا فيه مجالهم الفني .

أجل ، لا أستبعد أن يكون للشعراء القدامى مراث في المرأة لم يحفل بها الرواة والنقاد ، ومع ذلك أفلتت بعض المراثي ، أذكر منها مرثية العوام بن كعب المازني (١٠) ومرثية عمرو بن قيس بن مسعود المرادي في رثائه لزوجه والتي يقول فيها (١١) .

سُعَيْدُ قُومي على سُعْدى فَبَكّيها فَلَسْتِ مُحْصِيَّةً كُلَّ الَّذي فيها

في مَأْتَمٍ كَظِباءِ الرَّوض قَدْ قَرَحَتْ مِنَ البُكاءِ على سُعْدى مَآقيها وبعد ، فليس عجباً أن يُصْدِرَ النقادُ القدماء مثلَ تلك الأحكام على الرثاء ، فهم كما رأينا يقدِّرون بواعثَ الحُزْن بمثيرات مادية غير نفسية ، ولا أراني أبعد عن الحق إذا قلت إنها مقاييس تأباها المرثية الجاهلية الأصلية ، التي لمحنا فيها صدق المعاناة وعمق الانفعال .

الوَحدة الفنية في قصيدة الرثاء :

ذهب بعض النقاد المحدثين (١٢) إلى اتهام الشعر الجاهلي بانعدام الوحدة العضوية فيه ، إلا أن الدراسة التحليلية العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية فيه ، ولا يجوز لأي ناقد أن يلقي حكماً عاما كهذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهري ، بل تعمد إلى الأبعاد الأخرى التي قد يتضمنها النص الشعري الذي أمامه .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار هذه الوحدة في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم ظاهريا هي التفكُّك وعدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون : هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، و واسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد : « حبات عقد نشتري كلا منها بقيمتها ، فلا يُفقِدُها انفصالُها عن سائر الحبّات شيئًا من جوهرها .» (١٣)

كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا مِن بينهم من عُنِيَ بدراسة القصيدة كاملة ، « فقد انصرف اهتمام النقد العربي القديم إلى الجملة أو الجملتين ، وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجدوا حاجة إلى تتبع الصور في العمل الفني كله .» (١٤)

ويحسن بنا – بعد أن تناولنا أحكام النقاد القدامى في الرثاء – أن نتحدث عن الوحدة الفنية في الشعر الجاهلي بوجه عام ثم في شعر الرثاء بوجه خاص .

يقول كولوردج في تعريفه للخيال : « الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفي العنيف ، ومنها الهادئ الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة ، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ؛ إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً ، الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة .» (١٥)

ولعلنا نستطيع أن ندرك إلى أي حد ربط كولوردج بين ملكة الخيال وتحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما كما تبدو من عبارته علاقة سببية ، بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال ، كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التي يعنيها كولوردج هنا التي تتضح من كلماته ، هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس . ولكن لماذا حرص كولوردج عند تعريفه للوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو العاطفة ؟

يجيبنا عن هذا السؤال كروتشه بقوله : « إن العاطفة هي التي تهب الحدس تماسكه و وحدته ، وما كان الحدس أن يكون حدساً حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجَّر الحدس . إن العاطفة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية ، تَشوُّفٌ محصور في دائرة تَصوُّر ، ذلكم هو الفن . وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف ، وما نعجب به من الآثار الفنية هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة . وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم ترى المؤلف ينظمها في وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجاً عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور ، إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خُيِّلَ إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظَنُّنا ، لأننا لا نراها تنحدر من

حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب .» [١٦]

ولقد استطاع كروتشه في عبارته هذه أن يكشف عن جملة حقائق هامة فيما يتعلق بموضوع الوحدة الفنية في العمل الفني . فقد استطاع تعريفُه للفن بأنه حدس وشرحُه لهذا التعريف أن يُعينَ القارئ على إدراك الأساس الذي ينبني عليه الفن عامة ، وأن يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمل الفني .

وبهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولوردج هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة – أو على أي عمل فني – هو المحقق للوحدة ، وإن ما نسميه وحدة فنية ، ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني .

ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما نسميه بالوحدة الفنية في القصيدة ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية ، وإننا عندما نذكر عبارة « الوحدة الفنية » إنما نعني شيئًا واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد في العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس .

والذي أريد أن أنتهي إليه من هذه المقدمة هو أن ثمة وحدة تسود شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، تلك الوحدة يمكننا تسميتها : وحدة الصراع بين الحياة والموت ، أو وحدة الإحساس بوحشة الحياة وقسوتها وبالجزع من فداحة الموت وفظاعته ، وبالتالي الإحساس بالفَقد والحزن والأسى واليأس .

وإليك نموذجًا ندل به على هذا ، دون محاولة لتحليله ، على أساس أن « الإحساس » بالنموذج – على قاعدة الوحدة الشعورية في أقل تقدير – هو ما ننشد ، يقول متمم بن نويرة [١٧] :

أَرِقْتُ وَنامَ الأَخْلِياءُ وَهاجَني ... مَعَ اللَّيْلِ هَمٌّ في الفُؤادِ وَجيعُ
وهَيَّج لي حُزْنًا تَذَكُّرُ مالِكٍ ... فَما نِمْتُ إلا والفُؤادُ مَروعُ
إذا عَبْرَةٌ وَرَّعْتُها بَعْدَ عَبْرَةٍ ... أَبَتْ وَاسْتَهَلَّتْ عَبْرَةٌ وَدُموعُ

كَما فاضَ غَرْبٌ بَيْنَ أقْرُنِ قامَةٍ ... يُــرَوّي دِبـاراً مــاؤُهُ وَ زُروع
جَديدُ الكُلَى واهــي الأديـم تُبينُهُ ... عَنِ العِبْرِ زَوْراءُ المَقام نَـزوعُ
لِذِكْرى حَبيبٍ بَعْدَ هَــدْءٍ ذَكَرْتُهُ ... وَقَدْ حانَ مِنْ تالي النُّجوم طُلوعُ
إذا رَقَأَتْ عَيْنايَ ذَكَّرَنـي بِــه ... حَمَامٌ تَنادى في الغُصُونِ وُقوعُ
دَعَوْنَ هَديلاً فاحْتَزَنْــتُ لمِالِــك ... وفي الصَّدْرِ مِنْ وَجْدٍ عَلَيْهِ صُدوعُ
كأنْ لَمْ أجالِسْهُ وَ لَمْ أمْس لَيْلَــةً ... أراهُ وَلَمْ يُصْبِحْ وَنَحْنُ جَميعُ
فتًى لَمْ يَعِشْ يومًـا بِذَمٍّ وَلَم يَزَلْ ... حَوالَيْهِ مِمَّنْ يَجْتَديهِ رُبــوعُ
لهُ تَبَعٌ قَــد يَعْلَـمُ النّـاسُ أنَّــهُ ... عَلى مَنْ يُداني ضَيِّفٌ و رَبيعُ
وراحَتْ لِقاحُ الحَيِّ جُدْبًا تَسوقُها ... شآمِيَّةٌ تَزْوي الوُجــوهَ سَفوعُ
وكانَ إذا ما الضَّيْفُ حَلَّ بِمالِكٍ ... تَضَمَّنَهُ جَــارٌ أشَمُّ مَنيـــعُ
لَعَمْري لَنِعْمَ المَـرْءُ يَطْرُقُ ضَيْفُهُ ... إذَا بانَ مِنْ لَيْلِ التَّمام هَزيعُ
بَذُولٌ لِما في رَحْلِـهِ غيـرُ زُمَّــحٍ ... إذا أبْرَزَ الحُورَ الرَّوائعَ جوعُ
إذا الشَّمْسُ أضْحَتْ في السَّماءِ كأنَّهَا ... مِنَ المَحْلِ حُصٌّ قَدْ عَلاهُ رُدوعُ

والأمر الذي نهدف إليه – بعد ذلك هو القول بأن المرثية سواء أكانت قصيدة متعددة الموضوعات أم كانت متضمنة موضوعاً واحداً لا تفتقد على الإطلاق ضرباً من الوحدة نسميها هنا بالوحدة الفنية .

فالوحدة الفنية (١٨) تقوم على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية بحيث ينشأ كل جزء من سابقة نشوءاً طبيعياً مقنعاً ، ويستدعي الجزء الذي يليه استدعاء حتميا ، حتى تتكامل أجزاء القصيدة وتشملها عاطفة موحدة . وتتحقق هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الواحد ، وهي القصائد القصيرة والمقطعات ، أو القصائد الطويلة ذات الموضوعات المتعددة ، كل جزء على انفراد .

وقد تحدث الدكتور طه حسين عن هذه الوحدة (١٩) – وإن كان يسميها الوحدة المعنوية – فقال : « إنها وحدة متقنة متمة إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه ، وقال : إن أجزاء القصيدة جاءت ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجملَه وأشدّه ملائمة للموسيقى ، وعزا الخلل والتفكك والانقطاع في بعض القصائد إلى قصور ذاكرة الرواة ، وما أحدثت من الإضاعة

والخلط والاضطراب .» وتناول معلقة لبيد فحللها وقال : « إنها بناء متقن محكَم لا تستطيع أن تقدِّم فيه وتؤخِّر ، أو تضع بيتاً دون أن تفسد القصيدة نشوة جمالها ، و دون أن تفسد البناء كله وتنقضه نقضاً .» (٢٠)

ولقد نبهنا ابن قتيبة إلى محتويات القصيدة الكاملة منذ قديم (٢١) ، والنظرة المتأنية تجعلنا نزعم أنه لم يقصد إلى المراثي الطويلة بقدر ما قصد إلى قصائد المدح بصفة خاصة ، الأمر الذي يجعلنا نصر على توفر هذه الوحدة في كل الظروف . آية هذا عينية أبي ذؤيب (٢٢) التي تضمنت أربعة أقسام ، في كل قسم صورة من صور التعبير الحزين .

فالقسم الأول من هذه العينة والذي يبدأ بقوله :

أ مِنَ المَنونِ وَرَيبِها تَتَوَجَّعُ ... وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ ؟

وينتهي بقوله :

فَلَئِنْ بِهِمْ فَجْعُ الزَّمانِ وَرَيْبُهُ ... إنّي بِأَهْلِ مَوَدَّتي لَمُفَجَّعُ

يُعَدُّ مقدمة في واقع الأمر ، وهذه المقدمة ليست في حقيقتها إلا شكوى من الزمان الذي فجعه في أولاده الخمسة .

وأما القسم الثاني والذي يبدأ بقوله :

وَالدَّهْرُ يَبْقى على حَدَثانِهِ ... جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدائِدُ أَرْبَعُ

فهو دخول مباشر إلى وصف فجيعته ، ولكنه لجأ إلى التعبير المجازي allegory أو التمثيل بالحمار الوحشي وأتنه على نحو ما قدمنا .

والقسم الثالث والذي يبدأ بقوله :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقى على حَدَثانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

تعبير مجازي آخر ، ولكنه يعرض لذلك الثور الوحشي الذي لم يتمكن من الإفلات من القدر ، في حين صور القسم الرابع جانباً آخر من جوانب الحياة عندما يتحكم فيها الموت فقال :

والدَّهْرُ لا يَبْقى على حَدَثانِهِ ... مُسْتَشْعَرٌ خَلَقُ الحَديدِ مُقَنَّعُ

وإذاً فقد قصر أبو ذؤيب هذه القصيدة الطويلة التي صاغها من ثمانية وستين بيتاً على الرِّثاء

وحده ، وكانت الموضوعات التي جَمَّلها مناط رثائه تشهد على ذلك الإحساس العاصف بالحزن دون غيره .

وأقسام القصيدة هذه ، هل كانت تأتي عفوية وعلى غير نظام ؟ أم أن الشاعر كان يلمح فيها نظاماً ، أو يريد ترابطاً في موضوعاتها ومعانيها ؟ والذي لا شك فيه أن الشاعر كان يلمح هذا الترابط بين أقسام القصيدة ، فالقراءة المتأنية للقصيدة تكشف لنا عن وحدة مؤكدة في هذا التشكيل الشعري ، برغم أن صورتين منه تبدوان منتميتين إلى عالم الحيوان وتئول صورة واحدة إلى العالم الإنساني . فالشاعر في تقديمه الحمارَ الوحشي أولا ثم الثور المسنّ إنما يرشح لمأساة الإنسان من واقع حياته وفي جوانب مختلفة ، وذلك لتعميق الإحساس بالكارثة الفادحة ، أعني كارثة الموت ، موت أبنائه الخمسة الذين اخترمَهم الموتُ .

وهناك قصيدة أخرى للشاعر نفسه أبى إلا أن يجعلها نسيجاً واحداً من الحزن العميق ، لأن الشخص الذي يرثيه فيها كان يملأ حياته في أكثر مرحلة من مراحلها ، وكان حبه له حقيقيا صافياً ، ومن ثم جاء حزنه عليه حقيقيا صافياً أيضاً . و أول هذه القصيدة قوله [٢٣] :

هَلِ الدَّهْرُ إلا لَيْلَةٌ وَنَهارُها وَإلا طُلوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيارُها

والقصيدة تسعة وثلاثون بيتاً ، بدأها بتشبيب بأم عمرو تشبيباً يذكرنا بذلك الذي نراه مَوصوداً في كل قصيدة تتضمن أمراً جَللا . ولا عجب فقد ظهر من بعض الدراسات الحديثة أن أيةِ امرأة تُذكر بِكُنيها في عمل شعري كبير كأم عمرو وأم معبد وأم جندب تؤيد ما نذهب إليه [٢٤] .

ومن هنا جاء تشبيب الشاعر بأم عمر آسياً مفعماً بالشجن ، وهذا يعني أننا أمام تمهيد مناسب لعرض مصيبة الشاعر ، ولمّا استطردَ إلى الخمر لم تتغير نغمة حزنه حتى إذا وصل إلى البيت الثامن عشر التفت إلى قومه بقوله :

فَإنَّكِ لَوْ ساءَلْتِ عَنّا فَتُخْبَري إذا البُزْلُ راحَتْ لا تَدِرُّ عِشارُها

تهيأت الفرصة ليفخر بهم ، إلا أنه لا يطيل لأنه مشغول بأم عمرو والتي تثير شجنه دائماً ، ولذلك يرجع إليها في البيت الخامس والعشرين ، ويظل معها حتى البيت التاسع والعشرين ، فيعنُّ له تشبيه فيخاطبه قائلا :

وَإنّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بعْدَ ابن عَنْبَس نُشَيْبَةَ والهَلْكى يَهيجُ ادِّكارُها

ويفضي هنا بكل شيء وينتهي الأمر .

وثمة قصيدة أخرى أنشدها أبو خراش الهذلي في رثاء أخيه وهي طويلة، ومطلعها [٢٥] :

لَعَمْري لَقَدْ راعَتْ أُمَيْمَةَ طَلْعَتي وإنَّ ثَوائي عِنْدَها لَقَليلُ

كلها تدور حول أخيه بلا تطرُّق إلى أي موضوع يخل بالوحدة الفنية ، ومن خلالها نواجَه بصورتين مختلفتين ولكنهما لا تبارحان حد الموت ، فأما الأولى فعن حمار له جدائد ، والأخرى عن أرنب وعقاب ، وكلاهما يغشيهما حزن وألم وإحساس بفقد عظيم .

ولصخر الغي قصيدة مكونة من خمسة وعشرين بيتاً في رثاء أخيه أبي عمرو ، ومطلعها [٢٦] :

لَعَمْرُ أبي عَمْرٍو لَقَدْ ساقَه المَنَا إلى جَدَثٍ يُوزى لَهُ بِالأَهاضِبِ

بدأها بالحديث عن موت أخيه وكيف كان القدر له بالمرصاد ، ثم قص مأساة العصم ، ثم مأساة اللقوة وفرخيها . وفي أبيات قليلة في نهاية القصيدة تحدث عن ريب الدهر .

والقصيدة يشيع فيها جو الحزن والألم والفراق ، لأنها تدور حول موضوع واحد هو الرثاء .

وكذا نستطيع أن نمضي مع كل قصيدة قالتها هذيل في الرثاء ، فلن نرى تفاوتاً في موضوعاتها ، بل نراها تدور حول موضوع واحد في الغالب أو موضوعات متقاربة تشملها عاطفة موحدة تجعلها في النهاية قصيدة ملتئمة الأجزاء تدور حول موضوع واحد .

أما الاستطراد – الذي قد يبدو ظاهراً في هذه القصائد الطويلة – فيمكن أن يكون دليلا آخر على وحدة القصيدة برغم ما توحي به طبيعته من تشتت – ذلك أن ذهن الشاعر يسير في خط واضح ومحدد ، وحين تدعوه المناسبة إلى وصفٍ جانِبيٍّ كقصة حيوان أو تفصيل جزء من أجزاء الموضوع أو استكمال معنى من المعاني ، ولكنه سَرعان ما يعود إلى سياقة الأول ليربط بين الموضوع العام وهذا الخروج العارض . وقد رأينا ألواناً من هذا الاستطراد وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن الثور أو البقرة أو الحمار الوحشي ، ثم يمضي يحكي محنة هذا الحيوان وصراعه مع الموت وقتله على يد الصياد والكلاب في النهاية ، حتى إذا انتهى من صورة المشبَّه به عاد إلى موضوعه مرة أخرى .

أي أن هناك وحدة موضوعية يحافظ عليها الشاعر ، ويعقد لأجلها هذه الصور الجانبية كي تكتمل الصورة العامة التي يريدها .

وقد يكون الاستطراد طويلا ، يستغرق مقاطع من القصيدة كما في قصيدة أبي ذؤيب ، ولكن الشاعر يحافظ على الخط الشعوري العام للقصيدة ، وبذلك ظهرت فيها الوحدة الفنية وظهرت القصيدة متماسكة .

وإذا تركنا هذيلا – وقد شهرت بالرثاء – إلى شعراء آخرين ومن قبائل أخرى ، لا نرى إلا الأمر نفسه . فهذا لبيد بن ربيعة العامري له من أخيه أربد مراثي كثيرة بلغت إحدى عشرة مرثية بين قصيدة طويلة ومقطعة ، بكاه فيها بكاء حارا فيه لوعة وتفجع وحزن شديد ، واستطاع لبيد في هذه المراثي أن يصور عظم المصيبة في فقد أخيه . أضف إلى ذلك مراثيه لأهله وعشيرته وغيرهم .

ويستطيع الدارس لشعر لبيد أن يميز بين ضربين من الرثاء : ضرب قاله عند هلاك أربد ، حين كانت المصيبة في أولها والنفوس جزعة متحمسة ، وشعر هذا الضرب فيه بكاء ولوعة وجزع . وفي مثل هذه الحال لا يستطيع الشاعر أن يرثي بقصائد طويلة ، بل بمقطوعات قصار ، منحصرة في الموضوع ذاته من غير استطراد أو خروج إلى أفكار أخرى ، إنما هي عواطف مكبوتة وحسرات حرى ينفثها الشاعر كيفما أوتي له .

أما الضرب الثاني فقد نظمه الشاعر بعد فترة من الزمان ، أي بعد أن هدأ واستقرت نفسه وملك أنفاسه ، ثم راح يستذكر المصيبة ويحن إلى أخيه . وهنالك ينظم قصائد طويلة نظر فيها إلى الزمان والموت ومصير الإنسان ، وفيها يذكر فضائل أربد ويصور أخلاقه وفضائله وصفاته وأيامه وحروبه و وجوده و وفاءه بكثير من الحمد والثناء . ومن القصائد الطويلة في رثاء أخيه قصيدة مطلعها [٢٧] :

أيا مَيُّ قومي في المَآتِمِ وانْدُبي فَتًى كانَ مِمَّنْ يبْتَني المَجْدَ أَرْوَعا
وقُولي ألا يُبعِدُ الله أَرْبَدا وَهُدِّي بِهِ صَدْعَ الفُؤادِ المُفَجَّعا

وقصيدة أخرى مطلعها [٢٨] :

ألا ذَهَبَ المُحافِظُ والمُحامي ومَانِعُ ضَيْمِنا يَوْمَ الخِصامِ

وهو في رثائه لأخيه يبكيه مؤبناً فيعدّد خصاله من قوة وشجاعة وكرم ونجدة وكل معاني المروءة ثم يتناول مشكلة الموت وبلاء الإنسان فيه ، وحيرته ومخاوفه . وكان ذكر الموت وغوائله ومصائبه يجره إلى الحديث عن الماضين من ملوك وحكام ، وأمم بادت مُبيِّنًا قوتهم وسعة

ملكهم وعظيم مقامهم ، ثم ما آل إليه أمرهم بعد ذلك من هلاك وفناء مستخلصاً من ذلك كله العبرة والموعظة ، مُتعزِّيًا بهم على مصيبته في فَقد أخيه وأهله وأحبائه .

وللبيد قصيدة طويلة في رثاء النعمان بن المنذر استهلها بنظرات في الحياة والمصير وحتمية الموت وعجز الإنسان وضعف حليته يقول فيها (٢٩) :

ألا تَسْألان المَرْءَ ماذا يُحاوِلُ   أنَحْبٌ فَيُقْضى أمْ ضَلالٌ وَباطِلُ
حَبَائِلُـهُ مَبْثوثَـــةٌ بِسَبيلِـــهِ   وَيَفْنى إذا ما أخْطأتْهُ الحَبائِلُ

وما يزال يتحدث عن الموت والفراق ، وسعي الإنسان ومصير السابقين ، حتى يعطف على النعمان ، فيبكي فيه العظمة والسلطان والقوة حتى ينتهي إلى ذكر مصير هذا السلطان وما آل إليه من خراب وفناء فيقول :

فَبادوا فما أمْسَ مِنَ الأرْضِ مِنْهُمُ   لَعَمْـــرُكَ إلا أنْ يُخَبِّـرَ سائِلُ
كأنْ لَمْ يَكُنْ بِالشَّرْعِ مِنْهُمْ طَلائعُ   فَلَمْ تَرْعَ سَحا في الرَّبيعِ القَنابِلُ

والقصيدة – رغم تعدد الموضوعات والأفكار فيها – مترابطة يشيع فيها جو الحزن والفقد والحسرة فالشاعر يحافظ على الخطِّ العامِّ للقصيدة ، وهي عنده كلٌّ متماسك ، والأمر الذي يمكن أن نفيده من عناية لبيد بالانتقال من فكرة لأخرى أو موضوع لآخر هو هذا الربط المحكَم بين الموضوعات ، فالموضوع الواحد مترابط في أفكاره ، بحيث تُكمِّل الفكرة فكرة أخرى . وهكذا نجد الصلة وثيقةً بين موضوعات القصيدة الواحدة ، فكلٌّ جزء يذكِّر بجزء بعده ويستجيب لجزء قبله ؛ فإذا المعاني موصولة يأخذ بعضها برقاب بعض لأن الأفكار متداعيــة ، هذا إذا أحسن الشاعر الرَّبْط بين الموضوعات ولم يكن في القصيدة قطع أو بتر . هذا ما نلمسه في مراثي لبيد وأيضاً في سائر قصائد الرِّثاء الطويلة التي قيلت في هذا العصر .

ومهما يكن من شيء ، « فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ما تحت حجاب عصره ، أن يعكس لنا صورة الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة ، تعاونت فيها سائر الأجزاء . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة راجعًا إلى حُسن التَّخلُّص من غرض إلى غرض ، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها فحسب ، وإنما أيضاً إلى قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صُوَرِها وكلماتها وخصائص أسلوبها .» (٣٠)

وهذا دريد بن الصِّمة يرثي أخاه فيقول [٣١] :

يا نَديمي اِسْقِني كَأْسَ المحيّا   في ثَنياتِ اللّوى مِنْ كَفٍّ ريّا
يا نَديمَيَّ اسقِيانِـــي خَمْـــرةً   ودَعاني أبْصِرُ الشَّيْئَيْن شَيْئا
فَفُؤادي قَدْ صَحا مِنْ سكرتـــه   واشْتَفى الدّاءُ الّذي كان دَوِيّا
لَيْتَ عبدَ الله أبْقاهُ الـــرَّدى   يا بني العمِّ ، وَعادَ اليَوْمَ حيّا
لَيْتَهُ عـــادَ كمـــا أعْهَـــدُهُ   حَسَنَ القامَةِ وَضّاحَ المُحَيّا
لِيرى أعْداءَهُ وَحْشُ الفَـــلا   تَتَهادى مِنْهُمُ لَحْمًا طَرِيّا
وَتَرَكْتُ الأرْضَ مِنْ فَيْض الدِّما   تَشْتَكي بَعْدَ الظّما فَيْضاً وَرِيّا

وهذه الأبيات من قصيدة طويلة تعرضت لموضوعات مختلفة بدأها بالحديث عن الخمر ودعوة ندمائه أن يسقوه كأس « الحميّا » من كف « ريّا » . ولقد حاول ابن رشيق أن يلتمس العذر لدريد على بدء هذه القصيدة بذكر الشراب فقال : إنه أنشدها « بعد مقتل أخيه بسنة ، وحين أخذ ثأره وأدرك طلبته .» [٣٢] وهذا عجيب فقد تهدأ النفوس ، إلا أنَّ الحزن يظلُّ كامناً في الأعماق ، وبخاصَّةٍ إذا كان هذا الحزن مرتبطًا بثأر ما . والحقيقة فيما تبدو أن الشاعر استسقى « ريّا » لكي يروي غِلّه ولكي يكون قادراً على أن يُشفي فؤاده بالاثّار . والأمر الفادح – على أي حال – يُستعان عليه بالشُّرب على عادة القدماء . وداخل هذا الإطار نحس الشاعر متمنيًّا أن يُبعَث المقتول حيًا ، ويَبْعَثُه بخياله فِعْلا ، فإذا هو على العهد به حسَن القامه وضّاح المُحيّا ، ويرى أعداءَه وقد شبعت من لحمهم وحوشُ الفلا ، ويرى الأرض تشتكي فيضَ الدِّماء بعد الظّمأ .

إذاً لا تناقض بين البداية بهذا المطلع المتلهّف على الشراب ، وما جاء بعد ذلك ، ومن ثم ظَلّت الوحدة الموضوعية قائمة .

ولدريد بن الصِّمة قصيدة أخرى تتكون من ستة وعشرين بيتاً يرثي فيها أخاه عبد الله أيضاً، مطلعها [٣٣] :

أرَثَّ جَديدُ الحَبْلِ مِنْ أمِّ مَعْبَدِ   بِعاقِبَةٍ وَأخْلَفَتْ كُـلَّ موْعِدِ
وَباتَتْ وَلَمْ أحْمَدْ إلَيْكَ جِوارَها   وَلَمْ تَرْجُ فِينا رِدَّةَ اليَوْمِ أوْ غَدِ

يبدأها بالنسيب وبالحديث عن أم معبد – أي أنه يمهد للحديث عن أمر جلل كما سبق أن أوضحت ، ثم يتحدث عن فداحة رزئه وذكر ما كان من نصيحته ، وإنذاره قومه بأعدائهم ، وعصيانهم أمره . وبعد ذلك تحدث عن مقتل أخيه و ولهه لذلك و وصف أخاه بالشجاعة والكرم والجود والصبر وحزم الشيوخ – وذلك على عادة الشعراء عند تأبين قتلاهم – ثم ذكر أنه لم يتركه دون أن يناضل عنه أصدق نضال :

فَطاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتّى تَبَدَّدَت وَحَتّى عَلاني حالِكُ اللَّوْنِ أسْوَدِ

طِعانُ امرِئٍ آسى أخاهُ بِنَفْسِهِ وَيَعْلَمُ أنَّ المَرْءَ غيرُ مُخلَّدِ

وبعد هذا البيت مباشرة يمدح الشّاعر نفسه بالشّجاعة فيقول :

وَغارَة بَيْنَ اليَوْمِ واللَّيْلِ فَلْتَة تَدارَكْتُهَا رَكْضاً بِسِيدٍ عَمَرَّدِ (٣٤)

وكأنه يريد أن يوضح لنا أنه برغم شجاعته ودفاعه عن أخيه لم يستطع دفع الموت عنه لأنَّه يعلم أن كل إنسان لا بدَّ ذائق الموت .

وهكذا نرى أنَّه لا فرط عقد في وحدات القصيدة وإنها قامت على وحدة فنِّية قوامها موضوع واحد هو الرثاء .

ومرة أخرى نعود إلى ابن رشيق ، وإذا هو يقول : « وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء ، لأن الأخذ في الرِّثاء يحب أن يكون مشغولا عن التَّشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة . » (٣٥) ونفهم على الفور – برغم طول باع النّاقد القديم – أنه جانَبَ الحقيقة ، لأن صياغة الشاعر احتاجت إلى « تقليد » كثيراً ما تحقَّق في مراثٍ جاهليَّة ، لعله لم يفطن إليها ، لأنها جميعاً استُهلّت بالغزل، وغرضُها الأساسيُّ الرِّثاء ... الاستهلال في هذه الحال ليس إلا عادة فنِّية درج على اعتمادها أغلب الشِّعر القديم وفي شَتّى الأغراض . من ذلك قصيدة المرقِّش الأكبر التي رثى بها ابنَ عمه ثعلبة بن عوف ، فقد بدأها بذكر الديار والغزل بأسماء ، ثم انتقل إلى الرثاء ، والقصيدة مطلعها (٣٦) :

هَلْ بِالدِّيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقاً كَلَّمْ

الدّارُ قَفْرٌ والرُّسومُ كَما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأديم قَلَمْ

ديارُ أسْماءَ الّتي تَبَلَتْ قَلْبي ، فَعَيْني ماؤُها يَسْجُمْ

أضْحَتْ خَلاءً نَبْتُهــا ثَئِــدٌ نَوَّرَ فيها زَهْـوُهُ فَاعْتَــمْ
بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكِرَةً كأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ

وكذلك فعل النابغة في رثاء النعمان بن الحارث الغساني (٣٧) :

دَعاكَ الْهَوى وَاسْتَجْهَلَتْكَ المَنازِلُ وَكَيْفَ تَصابي المَرْءِ والشَّيْبُ شامِلُ

ومهد أبو ذؤيب الهذلي لرثاء نشيبة بن محرث بالغزل بأم عمرو في قصيدته التي تناولتها آنفاً والتي مطلعها (٣٨) :

هَلِ الدَّهْــرُ إلا لَيْلَــةٌ وَنَهارُهـــا وإلا طُلوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيارُها
أبى القَلْبُ إلا أُمَّ عَمْرٍو وَأصْبَحَتْ تُحَرِّقُ ناري بِالشَّكاةِ ونارُهـــا

وكذلك يبدأ لبيد رثاءه لأخيه أربد فيقول (٣٩) :

طَرِبَ الفُؤادُ وَلَيْتَهُ لَمْ يَطْرَبِ وَعَناهُ ذِكْرى خُلَّةٍ لم تَصْقَبِ

ويقول في قصيدة أخرى (٤٠) :

أ عاذِلُ قُومي فاعْذِلِي الآنَ أو ذَري فَلَسْتُ وَإنْ أقْصَرْتِ عَنّي بمُقْصِرِ

فهذه القصائد جميعاً تبدأ بالغزل (٤١) ، وفيها ألم وشكوى وعتاب وروح حزين ، الأمر الذي يناسب عملية الانتقال نحو الرثاء ، أي أن الجو السائد في القصائد كان جوا قاتماً مفعماً بالألم وتدور فيه الحكمة .

فإذا كان هذا شأن القصائد الطوال ، فما بالنا بالمقطعات والقصائد القصيرة ؟ إن الأمر لا يحتاج إلى كلام كثير لنفهم أن الوحدة الموضوعية في هذه المقطعات أوضح ، ذلك أن الأبيات القليلة عادة لا يمكن أن تتسع لإفاضة موضوعية واسعة ، ولا يمكن أن يقال في القصائد الطوال إنها ذات وحدة فنية مؤكدة ونسكت عن القصير من شعر الرثاء .

يقول الدكتور يحيى الجبوري عند حديثه عن القصائد القصار والمقطعات: « وفيها نجد التّجارب الشُّعورية الكاملة والصّورة الصّادقة للحياة الجاهليّة ، وأصداء أمينة لخفقات قلب الشاعر ، وتُرجماناً لعواطفه وأحاسيسه ، ذلك لأنها قصائد أصيلة لم تصدر عن صناعة أو تكلُّف ، وتَتمثّل في هذه القصائد وحدة الموضوع والتجربة الشعورية الصادقة على ما فيها من سرعة وإيجاز .» (٤٢)

لنقرأ إذاً رثاء هؤلاء الشعراء الذين ظهروا من أيام العرب ، فإن أول ما يبدو هنا هو أن المرثية جزء من كلٍّ دراميٍّ متماسِك ، وهذا الجـزء لا يحتاج في موقف الرِّثاء إلى أية تفصيلات ، لأن التفصيلات عادة تذكر في معرض السَّرد وذكر الأحداث ، وعندما تحتدم المشاعر حول المقتول لا يكون هناك مجال إلا للرثاء فقط ، من ذلك قول خفاف بن ندبة يرثي حضيراً الذي قتل يوم « بعاث » – وهو أحد أيام الأوس والخزرج – تأثراً بما أصابه من جراح (٤٣) :

أَتَاني حَديثٌ فَكَذَّبْتُهُ ... وقيلَ خَليلُك في المَرْمَسِ

فَيا عَيْن بُكّي حُضَيْرَ النَّدى ... حُضَيْرَ الكَتائِبِ والمَجْلِس

وَيَوْمٌ شَديدُ أُوَارِ الحَديـ ... ـد تَقْطَعَ مِنْهُ عُرى الأَنْفُسِ

صَليتَ بِهِ وَعَلَيْكَ الحَديـ ... ـدُ ما بَيْنَ سَلْعٍ إلى الأَعْرَس

فَأَوْدى بنفسِكَ يوم الوَغى ... وَنَقّى ثيابكَ لَم تَدْنَس

ورثى عبدُ الله بن عَنَمة الضَّبِّي بسطامَ بن قيس الشَّيبانيَّ الَّذي صُرِع يوم « الشقيقة » وهو أحد أيام ضبة على بني شيبان فقال (٤٤) :

وَخَرَّ عَلى الأَلاءِ لمْ يُوَسَّدْ ... كأنَّ جَبينَهُ سَيْفٌ صَقيلُ

فَإنْ تَجْزَعْ عَلَيْهِ بَنو أبيهِ ... لَقَدْ فُجِعوا وَفاتَهُمُ خَليلُ

والمقطوعة عشرة أبيات ، وكلها تدور حول فكرة واحدة هي رثاء القتيل وتصوير مدى الخسارة الفادحة التي حلّت بقومه بسبب فقده .

وهناك بعد ذلك مقطوعات كثيرة في الرثاء قالها الشعراء في أيام العرب ، وكلها تدور حول رثاء القتيل فقط مع ذكر صفاته وخصاله ، من ذلك رثاء المهلهل لأخيه كليب عندما جاءه نبأ مقتله على يد جساس (٤٥) :

كُلَيْبُ لا خَيْرَ في الدُّنْيا وَمَنْ فيها ... إذ أَنْتَ خَلَّيْتَها فيمَنْ يُخَلّيها

كُليبُ أيُّ فَتى عِزٍّ وَمَكْرُمَةٍ ... تَحْتَ السَّفاسِفِ إذْ يَعْلوكَ سافيها

نَعى النُّعاةُ كُلَيْباً لي فَقلْتُ لَهمْ ... مالَتْ بِنا الأَرْضُ أَوْ زالَتْ رَواسيها

ثم أخذ يذكر أخلاقه وصفاته من كرم وعزم وشجاعة . ولم يكن الشاعر في حاجة إلى ذكر أي تفصيلات أخرى لأن الجو النفسي الذي يعيش فيه – عندما سمع نبأ مصرع أخيه –

لا يحتمل سرداً أو لا يحتاج ذكر أية أحداث ، فتحدد إطار الجو النفسيِّ الّذي خضع له الشاعر وهو الحزن المرير .

ولو تتبعت الأمثلة للدلالة على وحدة الموضوع في كل مقطوعة أو كل قصيدة قصيرة ، لطال بنا الأمر .

أما إذا تركنا رثائيات الأيام فلن يتغير الأمر كثيراً ، لا لأنَّ هذا الشعر الحزين جزء من بناء درامي ، ولكن لأنه جزء من موقف فاجع عاناه الشاعر وانفعل به وعبر عنه تعبيراً مباشراً . من ذلك دالية صخر الغيّ الّتي يرثي فيها ابنه تليداً والتي يقول فيها (٤٦) :

وَما إنْ صَوْتُ نائِحَةٍ بِلَيْلٍ ... بَسبْلَلَ لا تَنامُ مَعَ الهُجودِ
تَجَهْنا غادِيَينِ فَساءَلَتْني ... بِواحِدِها وَأسْأَلُ عَنْ تَليدي
فَقُلْتُ لها فَأمّا ساقُ حُرٍّ ... فَبانَ مَعَ الأوائِلِ مِنْ ثَمودِ
وَقالَتْ لَنْ تَرى أبداً تَليداً ... بِعَيْنِكَ آخِرَ العُمْرِ الجَديدِ
كِلانا رَدَّ صاحِبَهُ بِيأسٍ ... وتأنيبٍ وَ وِجْدانٍ بَعيدِ

والمقطوعة خمسة أبيات فقط ، وهي تصور صخراً وقد خرج حائراً يلتمس السلوى ، فيلتقي بحمامة تنوح فيسألها عن تليد ، وتسأله هي عن ابنها ، فيرد كلاهما صاحبه بيأس ، إذ كان الابنان قد ودَّعا الحياة إلى العالم الآخر . والأبيات كلها وحدة واحدة تحمل فكرة واحدة وإحساساً واحداً أيضاً .

ولزهير بن أبي سلمى أربعة أبيات في رثاء هرم بن سنان يقول فيها (٤٧):

إنَّ الرَّزِيَّةَ لا رَزِيَّةَ مِثْلُها ... ما تَبْتَغي غَطَفانُ يَوْمَ أضَلَّتِ
إنَّ الرِّكابَ لَتَبْتَغي ذا مِرَّةٍ ... بِجَنوبِ نَخْلَ إذا الشُّهورُ أحَلَّتِ
يَنْعَوْنَ خَيْرَ النّاسِ عِنْدَ كَريهَة ... عَظُمَتْ رَزِيَّتُهمْ هُناكَ وجَلَّتِ
وَلَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ كانَ إذا سَطا ... نَهَلَتْ مِنَ العَلَق الرِّماحُ وَعَلَّتِ

فالأبيات كلها تدور حول الإحساس بالفقد ، ويشيع فيها جو من الحزن والأسى جعلها وحدة واحدة .

* * *

وقد يكون من الأفضل أن نعرض لإحدى القصائد من فن الرثاء بطريقة مفصلة لكي نتحقق من اكتمال عناصر الترابط البنائي فيها ، وكيفية نمو المضمون تأكيداً لتلك الحقيقة التي عرضنا لها في الصفحات السابقة . ذلك أن بنية قصيدة الرِّثاء ذات نظام ، أو نسق يغلب عليه الحدس ، والحدس مجاله اللاشعور غالباً ، فهي ليست شكلا عاديا ولكنها شكل له مواصفاته الخاصة حيث يختلف عن الشَّكل الَّذي تُبنى به كل قصيدة أخرى . ومن خلال نظرة شاملة يمكن أن ندرك ذلك ، أي يمكننا أن نقول : إنَّ البحث عن بنية قصيدة الرِّثاء لا يستدعي بالضرورة ربطها بالقصائد الأخرى التي تتعرض لغير الرِّثاء ، وفي هذه الحال تتغير بالضرورة عملية إدراك العلاقات المادِّية الظاهرة والعلاقات الحدسية الَّتي تجعل قصيدة الرِّثاء أكثَر نبضاً وأكثر حِسا لِشِغاف القلب .

وفي ضوء هذا المفهوم نرى من الضروري أن نحلل إحدى قصائد الرِّثاء لنكشف فيها عما تتَّسم به . وبهذا التَّصور تصبح دراسة القصيدة منهجاً للرؤية يمكن استخدامه في دراسة كثير من النماذج الرثائيّة الأخرى ، وبهذا أيضاً يصبح فهم القصيدة مثالا لفهم العالم الدّاخلي لمكوّنات الشاعر الحزين ، ويصير التلقّي نشاطاً يفرض على صاحبه مطالب عدة وجديدة .

والقصيدة في رثاء الخنساء لأخيها صخر (٤٨) ، ونحن نقدمها في مقاطع عسى أن يكون كل مقطع حركة أساسيّة من حركات البناء الكلّي أو العام للقصيدة.

أما المقطع الأول فقد أجرته الخنساء على النحو التالي :

قَذًى بِعَيْنِكِ أمْ بِالعَيْنِ عُـوّار ... أمْ ذَرَّفَتْ إذْ خَلَتْ مِنْ أهْلِها الدّارُ
كَأنَّ عَيْني لِذِكْراهُ إذا خَطَرَت ... فَيْضٌ يَسيلُ على الخَدَّيْن مِدْرارُ
تَبْكي لِصَخْرٍ هِيَ العَبْرى وَقَدْ وَلَهَتْ ... ودونَهُ مِنْ جَديدِ التُّرْبِ أسْتار
تَبْكي خُناسُ فَما تَنْفَكُّ ما عَمَرَتْ ... لَها عَلَيْهِ رَنينٌ وَهْيَ مِفْتارُ
تَبْكي خُناسُ على صخرٍ وَحُقَّ لَها ... إذْ رابَها الدَّهْرُ إنَّ الدَّهْر ضَرّارُ
لا بُدَّ من مِيتَةٍ في صَرْفِها عِبَرٌ ... وَالدَّهْرُ في صَرْفِهِ حَوْلٌ وَأطْوارُ

تتحرَّك أبيات القصيدة في جو من التَّصوُّرات الأساسية للوجود سمتها العامة كينونة الإنسان من وجهة نظر الشّاعرة وعلى قاعدة من التوتُّر الممزّق . والشاعرة على أيِّ حال تنجذب إلى قطبين يستقطبان الواقع المدرَك والحدس المنفعل بهذا الواقع ، وهما تبعاً لذلك يستقطبان

الصياغة الفنية ، بتقاطع هذين القطبين في نقاط مركزية تتعمق الرؤية فتبدو القصيدة في جدلية مع الزمن حيث الوجود الذّاهب والفقد الواقع ، ومن ثمَّ تَتشكَّل بنية مزدوجة الدلالة منها ، ذلك أن الموت يُنظر إليه من خلال كائن حيٍّ يعانيه ويعايشه ، كما أن الحياة منظور إليها من خلال كونها مرحلة موقوتة أو من خلال كونها مقدمة قصيرة لهذا الموت .

والخنساء في المقطع الأول تنمّي رؤيتها الفاجعة في صورة الباكية وقد حشدت معنى الحياة من خلال منظورها الحزين وذلك في مقابل صورة صخر الّتي تجسِّد الموت أو العدم من خلال المنظور نفسه ، ويستمر هذا على امتداد المقطع الذي يمكن وصفه وصفاً عاما بأنه وَلْوَلَة ذا نبرة عالية ناسبتها الراء المسبوقة بألف التأسيس مع التركيز على مفردات كلها تدل دلالة واضحة على مقدار فجيعتها وعلى هول ما وقعت فيه لفقد أخيها . ولا يمكن أن نغفل عن حركة نحوية نامية منذ البيت الأول تتمثل في تقديم الجار والمجرور ، ويبدو أنها صيغة أثيرة لدى الخنساء ونلحظها في « خلت من أهلها الدّار » ، و « كأنَّ عيني لذكراه إذا حظرت »، و « يسيل على الخدَّين مدرار » ، و « دونه من جديد التُّرب أستار » ، ويستمر هذا النَّسق النحوي منتشراً في كل بيت في شكل تقريريٍّ مؤكِّداً مَسار الحسِّ الحزين عند الخنساء ومؤكداً مسار استحضار الماضي أيضاً .

وصورة الخنساء الباكية التي تجسِّد معنى الحياة مُقابلةً لصخر الذي يرمز للموت يمكن رصدها في البيت الأول بين « قذى العين » الذي يؤكد الحس الحي و « خلوّ الدار » الذي يمثل الموت والفناء ، ثم نجده في البيت الثاني بين « الذكرى الحزينة » في مقابلة « العين الباكية » . ويستمر رصد هذا التقابل في البيت الرابع والخامس ، في مقابلة « ريب الدهر » وتُنصب هذه الثنائية في تجسد عجيب في البيت السادس ، مُعلِنةً أن الموت والحياة وجهان لعملة واحدة « الدهر في صرفه حول وأطوار » بحيث نلحظ التفجر المأسوي مؤكداً هذه الحقيقة : أي « لا بد من ميتة » . لكن ثمة نقطة تقاطع جوهرية هي التي تكمِّل الرؤية ، ذلك أنَّ الكينونة المأسوية تتمثل في اللَّحظة الأولى بالحضور الذاتي للخنساء ، والثانية تتمثل بالوجود المعدوم – إن جاز هذا التعبير – لصخر ، وهما لحظتان بارزتان إلى حد بعيد ، فهما متحدتان على هذا المستوى الإدراكي لنمو النسق داخل القصيدة ، وهذا التوحُّد في شكله الفني هو الذي وَلَّد الصَّرخة التي قرَّبت بين الاستجابة للحياة والاستجابة للموت . وأما البيت السادس فيجسد نقطة التوحد بالألم واليأس لأنه يمثل نهاية لكل حيٍّ ، وكأن الشاعرة تريد لنفسها أن تتوقف كي تبدأ انطلاقة أخرى يمثلها في رأيي المقطع الثاني الذي تقول فيه :

قَدْ كانَ فيكُمْ أبو عَمْرٍو يَسودُكُمُ ... نِعْمَ المُعمَّمُ لِلدّاعينَ نَصّارُ
صُلْبُ النَّحيزَةِ وَهّابٌ إذا مَنَعوا ... وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَّدْرِ مِهْصارُ
يا صخرُ وَرّادَ ماءٍ قد تناذَرَه ... أهلُ المَوارِدِ ما في وِرْدِهِ عارُ
مَشى السَّبَنْتى إلى هَيجْاءَ مُعْضِلَةٍ ... لَهُ سِلاحانِ أنْيابٌ وَأظْفارُ

فالشاعرة تريد في هذا المقطع أن يشاركها قومها الفجيعة الفادحة وبطريقة يسمّيها البلاغيون بالالتفات ، نبهت قومها إلى أن صخراً الذي كان عوناً لهم أصبح بعيداً فافتقدوا هم فيه الحامي والشُّجاع والسِّيد والكريم المِعطاء .

فالبيت الأول في هذا المقطع يبدأ بالفعل « كان » الذي ينسحب بزمنه ومدلوله على المعاني الجزئية المبعثرة في شكل صرخات ملتاعة تكاد تنسى الموت لتوقظ الحياة في هذا الزمن الماضي الجميل ، فالخنساء تقْلب نظام الكون الشّعري وتعيد تركيب مكوناته في صورة جديدة ضمن مجموعة جديدة من العلاقات يحتلُّ فيها الماضي المُشرق بكل مكوناته مركزَ الصدارة النفسية ، وبهذا يصل التوتر بين التصورات الثنائية ذروته فتنطلق الصرخة الفاجعة ، وما دام محالا أن تنطلق هي إلى عالم صخر الذي استقر فيه فليس أقل من استجلاب صخر إلى عالمها ولو باسترجاع الزمن على صعيد الحس والانفعال والوهم .

أما المقطع الثالث فتقول فيه :

وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بهِ ... لَها حَنينانِ إعْلانٌ وإسْرارُ
تَرْتَعُ ما رَتعَتْ حَتّى إذا ادَّكَرَتْ ... فَإنّما هِيَ إقْبالٌ وإدْبارُ
لا تسْمن الدَّهرَ في أرضٍ وإنْ رَتَعَتْ ... فَإنّما هِيَ تَحْنانٌ وَتِسْجارُ
يَوْمًا بِأوْجَدَ مِنّي يومَ فارَقَني ... صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إحلاءٌ وإمْرارُ

في هذا المقطع تصور الخنساء مدى حزنها وجزعها على أخيها ، أي أنها بدأت تفيق للواقع ، ومع بداية الإفاقة للحاضر الكئيب في البيت الأول نلاحظ كثرة الثنائيات المتشابكة في المغلف والمكشوف « إعلان وإسرار » ، وفي الحضور والغيبة « إقبال وإدبار » وفي القليل والكثير « تحنان وتسجار » ، وفي السعادة والحزن « إحلاء وإمرار » ؛ ومن هذه الثنائيات يبرز المعادل الموضوعيُّ للخنساء في هذه العجول على بوّها التي تعيش بِحسّين متقابلين في الإعلان

والإسرار ، فالحزن في الخلوة سرعان ما يُواجَه بالإعلان والافتضاح حيث تتوحد المشاعر في البيت الثاني ، مُحيلا الذكرى إلى وجود حسيٍّ لأن العجول - كما قلنا - هي المعادل الموضوعي للخنساء ، حيث ينقلب إلى التفاف حول الذّات لأن أحزانَ هذه الذّات تنكفئ عليها حتى يتحول إلى نُواح أعمق وأشد من كل نواح في استخدام اسم التفضيل « بأوجد » ثم ذكر « منّي » تخصيصاً للذات بانغلاق الحزن عليها ، مع استمرار المنطقة النحوية الأثيرة باستخدام الجار والمجرور المقدّم الّذي يؤكد معنى القَصْر « على بوّ » « لها حنينان » ثم يتأكد هذا القصر باستخدام « إنما هي » مرتين في البيتين الثاني والثالث ، ثم يتجسد الزمن الحاضر في البيت الرابع بتَكرار كلمة « اليوم » ثم ذكر « الدهر » وتحديد لحظة الفراق تمهيداً للعودة إلى الطرف المقابل في الزمن الماضي . وهنا يبدأ المقطع الرابع الذي تقول فيه :

وإنَّ صَخْرًا لَوالينــا وَسَيِّدُنا وَإنَّ صَخْرًا إذا نَشْتو لَنَحّارُ
وإنَّ صَخْرًا لَمِقْدامٌ إذا رَكِبوا وإنَّ صَخْرًا إذا جاعوا لَعَقّارُ
وإنَّ صَخْرًا لَتَــأْتَمُّ الهُداةُ بهِ كَـأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نــارُ
جَلْدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ وَلِلْحُروبِ غَداةَ الرَّوْعِ مِسْعارُ
حَمّال أَلْـوِيَةٍ هبّاطُ أَوْدِيَة شَهّادُ أَنْدِيَةٍ للجيش جَرّارُ

ويتأكد خطُّ المأساة في هذا المقطع بتأبين صخر في خمسة أبيات متتالية ذُكرت فيها اسمه صراحة خمسَ مرات مُشَكِّلةً بؤرة انفعالات محتدمة في جوٍّ درامي له إيقاع موحَّد « وإن صخراً - إن صخراً - إنَّ صخراً - إنَّ صخراً » ، وفي اللحظة نفسها نجد صيغ المبالغة « لنحّار - مقدام - عقّار - مسعار - حمّال - هبّاط - شهّاد - جرّار » ، وقد تمت الصيغة في الأبيات بحيث وصلت ذروتها في البيت الأخير ، حيث استخدمت أربع مرات موحدة الإيقاع « فَعَّال » . ومن الجليّ أن سلسلة صيغ المبالغة تصل عمقا يجسد اللحظة الماضية في زمن الحاضر فيملؤه بالنشوة الكاذبة التي خلقت جوا نسقيا عجيباً في الأبيات حيث كانت وحدات الصياغة تتتابع في تطابق صوتي مدهش ، وهذا التطابق يمنح الأبيات انسجاماً مطلقاً متلوناً بين الإيقاع اللفظي والمعنوي يجسد البنية الدلالية بإلغاء الحسِّ الحقيقيّ المأسويّ وإظهار حسِّ اللّحظة الماضية المليئة بالحركة والحياة والبهجة المفعمة بالذكريات بحيث تُشكِّل الحركة الحاضرة على هذا المحور بديلا مطلقاً للماضي ، حتى يصبح كوناً بديلا للكون القديم .

ثم يبدأ المقطعُ الخامس الذي تقول فيه :

فَقُلْتُ لَمّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ ... مُعاتِـبٌ وَحْدَهُ يُسْدي وَنَيّارُ
لقد نَعى ابنُ نَهيكٍ لي أخا ثِقَةٍ ... كانَتْ تُرَجَّمُ عَنْهُ قَبْلُ أخْبارُ
فَبِـتُّ سـاهِرَةً لِلنَّجْـمِ أرْقُبُهُ ... حَتّى أتى دونَ غَوْرِ النَّجْمِ أسْتارُ

ففي هذه الأبيات عودة إلى الفجيعة ، وذلك عندما نُعي إليها أخوها ، ففقدت مشاعرها واستسلمت للأرق ، وكأنّها لحظة صحو شعوري تنبه لها الشعور بفداحة الكارثة حيث تنكبُّ الشاعرة على نفسها في حالات نفسية معقدة تستخدم فيها أربعة أفعال في البيت الأول ، وهو استخدام متفرِّد في القصيدة كلها يحمل ثنائية الماضي في الشطر الأول في مقابل المضارع في الشطر الثاني ، مع ملاحظة استخدام الفاء في مطلع البيت استخداماً يؤكد لحظة تعقل الكارثة عن طريق استحضار الماضي في تماسك بنائي محكم « فقلت – لقد نعى ابن نهيك – فبت ساهرة » ، وتستمر حركة التيقظ للمأساة لتبلغ قمتها في البيت الثالث باستخدام « حتى » الّتي مدّت غاية السهر والترقُّب .

ثم يبدأ المقطع السادس والأخير فتقول :

لَمْ تَرَهُ جارَةٌ يَمْشي بِساحَتِها ... لِريبَةٍ حينَ يُخْلي بَيْتَهُ الْجارُ
وَلا تَراهُ وَمَا في البَيْتِ يَأكُلُهُ ... لَكِنَّهُ بَارِزٌ بِالصَّحْنِ مِهْمارُ
وَمُطْعِمُ القَوْمِ شَحْماً عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ ... وَفي الجُدوب كَريمُ الجَدِّ ميسارُ
قَدْ كانَ خالِصَتي منْ كُلِّ ذي نَسَبٍ ... فَقَدْ أصيبَ فَما لِلْعَيْش أوْطارُ
مِثْلَ الرُّدَيْنيِّ لَمْ تَنْفَدْ شَبيبَتُهُ ... كَأنَّهُ تَحْتَ طَيِّ البُرْدِ أسْوارُ
جَهْمُ المُحَيّا تُضيءُ الليلَ صورَتُهُ ... آباؤُهُ مِنْ طِوالِ السَّمْكِ أصْرارُ
مُوَرَّثُ المَجْـدِ مَيْمـونٌ نَقيبَتُـهُ ... ضَخْمُ الدَّسيعَةِ في الْعَزّاءِ مِغْوارُ
فَرْعٌ لِفَرْعٍ كَريـمٍ غَيْـرِ مُؤْتَشَـبٍ ... جَلْدُ المَريرَةِ عِنْدَ الجَمْعِ فَخّارُ
في جَوْفِ لَحْدٍ مُقيمٌ قَدْ تَضَمَّنَهُ ... في رَمْسِهِ مُقْمَطِرّاتٌ وَأَحْجارُ
طَلْقُ الْيَدَيْن لِفِعْلِ الخَيْرِ ذو فَجَرٍ ... ضَخْمُ الدَّسيعةِ بِالخَيْراتِ أمّارُ
لِيَبْكِهِ مُقْتِرٌ أفْنى حَريبَتَهُ ... دَهْرٌ وَحالَفَـهُ بُؤْسٌ وإقْتـارُ
لا يَمْنَعُ القَوْمَ إنْ سَألوهُ خُلْعَتَهُ ... وَلا يُجـاوِرُهُ بِاللَّيْـلِ مُـرّارُ

فالخنساء تعود مرة أخرى للتأبين ، ولذلك تظهر حركة الماضي المتيقظ باستخدام ثلاثة أفعال في البيت الأول ، وفعلين في البيت الذي يليه ، ثم تنتهي حركة التيقظ هذه بالبيت الثالث خالياً من الأفعال ، كما تتجسد في الأبيات الثلاثة حركة السلب والإيجاب مكونة ثنائية ، وذلك باستخدام الفعل المنفي في مطلع البيتين الأول والثاني ، ثم استمرارها في البيت الثالث دون استخدام حرف النفي بحيث تصبح مطابقة إيجابية بين « مطعم ومسغبهم » و « الجدب والكرم » . ومن الملاحظ في الأبيات أن الأفعال المتعدية استكملت مفعولها لتجسّده في صخر مما جعل الحضور مُشخَّصاً في الحس والتوهم على السواء .

ويتجسّد الماضي مرة أخرى في الأبيات السّابع والثّامن في تركيب جمل اسمية متوالية خالية من الأفعال ، انطلاقاً منها إلى البيت التاسع الذي يصنع مع ما سبقه وما لحقه ضِدِّيَّة بين الموت والحياة ، مع تقديم الجارّ والمجرور « في جوف » وربطه « باللَّحد » ثم ، تأكيد ذلك بـ « قد تضمنه » ، ثم تقديم الجار والمجرور في الشطر الثاني « في رمسه » .

وتنتهي الأبيات الثلاثة الأخيرة بإسباغ جو من الظلمة متمثلة في « الحيرة » « مهلكة » « ظلمتها » « الطخية » « الليل » . والكون الذي تغشيه الظلمة يتصل تماماً بجوف اللَّحد في البيت التاسع ، وهو كون نقيض لكون الحياة الَّذي تعيشه الشاعرة ، أو لنقل هو كونٌ بديل له ، وهو كونٌ أيضاً تجسَّد فيه صخرٌ باستكمال الأفعال المتعدية في الأبيات الثلاثة الأخيرة مفعولَها .

وهكذا يُعمِّق طرفي الثنائية بنيةُ القصيدة كلها لأن كل إشعاع ينبعث من طرف يتجه إلى عدد كبير من المكونات ليضيئها بحيث تتكون مجموعة من العلاقات العميقة بين الاستمرارية والفناء ، وتبدو القصيدة وكأنها تشكِّل بناءً كليا تحقَّق من اكْتمال عناصِرِ التَّرابط البنائي فيهـا ؛ مما يؤكد تلك الحقيقة التي عرضنا لها عند الحديث عن الوحدة الفنية ، ذلك أن بنية قصيدة الرثاء - كما سبق أن ذكرت - ذات نظام أو نسق يغلب عليه الحدس ، والحدس مجالُه اللاشعور غالباً ، فهي ليست شكلاً عاديا ولكنها شكلٌ له مواصفاته الخاصة حيث يختلف عن الشّكل الَّذي تُبنى به كلُّ قصيدة أخرى .

الفصل الثاني
الأسلوب

الشعر العربي – فيما وصل إلينا – يبدو فنا راقيًا ، الأمر الذي أثار التفات الدّارسين حتّى قال بعضهم : « يظهر الشعر العربي فنا متطوراً جدا ، فهو ذو أسلوب خاص محدد في الشكل كما في المحتوى .. إنه يتميز بصناعة التعبير والأبحر المتعددة ، وفوق كل هذا الأفكار والمعاني المشتركة الّتي لا يمكن تفسير وضعها هكذا إلا إذا نظرنا إلى تلك القصائد المتضمنة لكل هذا على أنها كانت نتيجة فترة طويلة من التطور .» (١)

وهذا الرأي يشير من بعض الجوانب إلى الصياغات الأسلوبية والأبنية اللُّغوية التي تكونت نتيجة تعقُّب أجيال كثيرة ، ولهذا لا يصح الاكتفاء بالبحث عن تفسير معاني المفردات والتشبيهات ، ونحو ذلك مما جرى عليه القدماء من النقاد ومَن تابعهم من المحدثين ، لأن هذا يجعلنا نُهمل علاقات كثيرة هامة من لغة الشاعر داخل القصيدة الشعرية الجاهلية . وهنا يقول جب Gibb مشيراً إلى سعة اللغة العربية ومدى تركيزها وطَواعيتِّها واستخدامها للغة القبائل الأخرى : « إن النتيجة التي تبدو من العرض حتى الآن أن الشاعر كان يستخدم لغة شعريّة نموذجيّة ، تعتمد على اللهجات السائدة ، وإن تكن تتميز عنها بالمفردات المنقحة والسعة والتركيب النحوي .» (٢)

ولسنا نريد الدخول في مناقشة مع المؤلف في مسألة اللهجات وظهورها في الشعر الجاهلي ، ولكن يكفينا إشارته إلى أن القصائد الشعرية الجاهلية تحوي « لغة عالية » متماسكة متسعة ، وهذا أيضا يجعلنا ننظر إلى هذه اللغة نظرة تجاوز كونها أداة يستخدمها الشعراء في المدح والهجاء والرثاء ونحو ذلك .

إن اللغة الّتي يستخدمها الشاعر في شعره هي وسيلة التوصيل الوحيدة بين هذا الشاعر وبيننـا ، وهي الّتي تقوم بدور إظهار القصيدة إلى الوجود ، أي أن القصيدة بما تحوي لا يمكن أن تظهر لنا إلا في شكل فني وعلى أساس إيجاد علاقات لغوية غير مألوفة ، وهذا قد يعني أن كل قصيدة لها بناؤها اللُّغوي الخاص بها .

وبتتبعنا القاموسَ اللغوي في شعر الرثاء ، وجدنا أن هناك ألفاظًا تتعلق بحالة الراثي عندما تتضخم ما يسميه علماء النفس بالأنيما anima – أي الخصائص الأنثوية الكامنة في كل رجل – وتطغى الأنيموس animus – طبيعة الرجل الّتي لا تمتنع قط في بعض أسبابها عند النساء . ومن خصائص الأنيما أن تبرز إلى السطح مفردات خاصة منها الحزن والضيق والخوف والجزع واللهفة والإحساس بالفقد ، والأرق والهموم ، والتوجع وما يصاحب ذلك من الندب والولولة والعويل وشق الجيب وحلق الرأس ولطم الخد .

وجدنا أيضاً أن هناك ألفاظًا تتعلق بالمرثي نفسه ، وهي ألفاظ تتناول صفات وخصالا أنيموسية خالصة مثل الشجاعة والكرم والرفعة والشرف والصدق والجلود والحزم والغرام والوفاء والحلم والإخلاص والعدل وعدم التسرع وفصاحة اللسان ، وكلها تصعد بنا إلى البطل المُؤلَّـه – أسطوريا – وخلعت على النبلاء فيما بعد ولا سيما بعد أن يموتوا .

أما الألفاظ التي دارت حول البكاء في شعر شعراء الرثاء فهي كثيرة ، ولا سيما عند شواعر العرب ، فهؤلاء شُغِلْن بالعين وأسبابها من تَقرُّح وقذى وانهمار دموع ، وهذا أمر طبيعي ، كذلك ترددت في شعر الرثاء ألفاظ الدهر والموت والمنون والمنية والهلاك والقتل ، بجانب ألفاظ القبر والنعش والدفن والهام والصدى والدعاء .

وإذا كان المرثي أحدَ القتلى في معركة ما ، فلا بد من ذكر الحرب وأدواتها كالسيف والرمح والدرع والأسنة والخيل . ولما كان الشعراء يتأسون في الرثاء بذكر الأمم البائدة ، كثر ذكر عاد وثمود وحمير وتبّع ورهط كسرى ومعد وعدنان ولقمان ومحرق ، كذلك ذكر الحيوان مثل الحمار الوحشي والثور والبقرة والوعل والظباء والقطا والنسر والعقاب .

وقد حاولت أن أرصد هذه الألفاظ عند بعض شعراء الجاهلية كالخنساء ، ومهلهل بن ربيعة ودريد بن الصمة ومتمم بن نويرة ودختنوس بنت لقيط بن زرارة ولبيد وكعب الغنوي وأعشى باهلة وأبي ذؤيب وأبي خراش وساعدة بن جؤية وصخر الغيّ ، فوجدت أن الألفاظ التي عرضت لحالة الراثي وخصال المرثي مع ذكر العين وأسبابها والدهر ومصائبه والحرب وأدواتها والموت وطقوسه وكذلك الحيوان والطير والدعاء للميت عند الخنساء تمثل ١١٪ فقط من نسبة الكلمات التي وردت في شعرها ، وتمثل عند المهلهل ٤٪ وعند دريد ٨٪ وعند متمم ٧٪ وعند دختنوس ٦٪ وعند لبيد ٨٪ وعند الأعشى ٤٪ وعند أبي ذؤيب ١١٪ وعند أبي خراش ٩٪ وعند ساعدة ١١٪ وعند صخر الغي ١٠٪ ، وهي نسبة كبيرة إذا قيست بألفاظ الحياة الأخرى،

ويتساوى فيها الرجال والنساء . على أنه يجب أن ننبه إلى أن متابعتنا لتلك الألفاظ ، إنما كان من خلال التعبير الشعري نفسه بِغضِّ النَّظر عن المعاني القاموسية ، أي أن الرموز اللغوية لهذه الألفاظ محدودة تماماً وتكتسب أبعادها عادة من خلال طريقة كل شاعر في التعبير. وفي هذه الدائرة يقول الدكتور شوقي ضيف : « أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه ، وهي ليست ألفاظًا محددة الدلالة ، يدل بها الشعراء على أشياء حِسية من واقعهم الخارجي ، فإنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومُسمَّياته الحقيقية ، وإنما يعبرون عن واقعهم النفسي ، وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس . واللغة إنَّما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسِّيّ ، أما عالم النفس المعنويّ فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدِّد معانيه ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته ، وهي ماهيات غير متناهية ، وما لا تناهي له لا يدرَك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع لفظٌ مُحدَّد بإزائه .» (٣) وهذا يعني تحول « اللفظ في جسد القصيدة من مجرد علامة إلى ما يشير إليه ، ليتحول من منعطفات جسدها ليكتسب دلالته من موقعه على خريطة هذا الجسد ، وبذلك ننتهي من القضية المزعجة ، قضية اللفظ والمعنى والشكل والمضمون والمحتوى ، ولما كان الفكر موجهاً دائماً إلى الخارج ، فإن تجسده يكون في اللغة أو الألفاظ، وهذه اللغة ليست رداءً للفكر أو قالباً له أو إناءً يحتويه ، وإنما هي الفكر نفسُه مُجسَّداً في ألفاظ لغوية .» (٤) ونحن إذا نظرنا إلى قول النابغة (٥) :

إذا اسْتَنْزَلوا عَنْهُنَّ لِلطَّعْنِ أَرْقَلوا ... إلى المَوْتِ إرْقالَ الجِمالِ المَصاعِبِ

فَهُمْ يَتساقَوْنَ المَنِيَّةَ بَيْنَهُمْ ... بِأيدِيِهِمُ بيضٌ رِقاقُ المَضارِبِ

ترانا أمام تعبيرين متشابهين أحدهما في البيت الأول « أرقلوا إلى الموت » والآخر في البيت الثاني « يتساقون المنية » ، ولكل بالآخر علاقة تَضايف وتناسب ، فثمة إرقال الجمال المصاعب الَّتي لا يردها عن مقصدها راد أو قيد ، وقد احتاج الإرقال هنا إلى التمهيد بالنزول إلى الطعن ، والطعن نفسه يحتاج – على قاعدة التضايف – إلى ذكر المنية . حيث لا يرد هؤلاء القوم عن مقصدهم رادٌّ ، وكأنه لو كان وضع الفعل « أقدموا » بدلا من « أرقلوا » – مع ما في « أقدموا » من اندفاع – لما حقق التناسب المطلوب في أن الذَّهاب إلى الموت هو رغبة أو متعة تشبه الإحساس بمتعة الشَّراب ، والتعبير في هذا الموضع يؤكِّد أن التبادل في السَّقيا غير السقيا نفسها ، والسقيا غير الشرب العادي ، والشرب من الموت غير الإقبال على الموت ، والإقبال على الموت غير الترحيب بالموت ، والترحيب بالموت غير عدم الخشية منه وهكذا ، أي أن التعبير الشعري وصل به الشاعر إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه ، ولذا

يمكن القول : إن الشاعر نجح في اختيار الكلمات التي حققت كلّ ما يُطلَب منه من أسباب التناسب .

وعلى ذلك يكون لكل شاعر هدف واحد في قصيدته ، هو رصد الكلمات وبناء الجمل بها بطريقة تضمن لها الانسجام حتى ولو كان العرف اللغوي يقف عند حدود معينة ، وفي ظني أن الشاعر – بعلاقاته التاريخية الموغلة في القِدم بفني الشعر الأول – يعمد بتركيباته المبتكرة إلى مجاوزة تلك الحدود . يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي : إن الشاعر الكبير هو الذي « يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقات والتراكيب الّتي فرضها المجتمع على اللغة ، ثم يبني شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية ، لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية ، ورؤيته المباشرة ، طبعاً لن يقوم الشاعر الكبير بهذه العملية عن قصد وعن إدراك واع بما يحدث ، إذ إن معظم هذه العملية يتم في مستوى اللاشعور ، وإذا سألته عن الطريقة التي يخلق بها اللغة من جديد هكذا ، فأغلب الظن أنه لن يعرف الجواب ، لأنه يعتمد في كل هذا على الحدس ، وعلى إحساسه المرهف بالألفاظ وبإمكانيتها اللانهائيّة .» (٦) ومن ثم نجد في لغته جدة « والجِدة التي نجدها في استخدام الشاعر الأصيل للألفاظ ، إنما هي المظهر الخارجيّ لجدّة رؤيته للوجود ، فهو يستعمل لغة الجماعة الّتي هو فرد من أفرادها كما لو كانت لغته هو مِلْكًا له بمفرده .» (٧)

ولو طَبَّقنا هذا على ما وقفنا عنده من شعر الرثاء ، فإننا نلحظ أن هناك قاسماً مشتركاً بين الشعراء القدامى ، وقد يقع في هذا القاسم المشترك الأخذ من السلف على يد السلف – ويسمى لدى بعض نقادنا القدامى بالسَّرقة – ومثال ذلك قول عبد يغوث (٨) :

كأنّيَ لم أرْكَبْ جَواداً وَلَمْ أَقُلْ لِخَيْلِيَ كُرّي نَفّسي عَنْ رَجالِيا

وَلَمْ أَسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أَقُلْ لأَيْسارِ صِدْقٍ : أعْظِموا ضَوْءَ نَارِيا

فهذا بألفاظه وبمعظم ألفاظه وبتركيباته أيضاً مأخوذ من قول امرئ القيس (٩) :

كَأَنِّيَ لَمْ أرْكَبْ جَواداً لِلَذّةٍ وَلَم أَتَبَطَّنْ كاعِباً ذاتِ خَلْخالِ

وَلَمْ أَسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أَقُلْ لِخَيْلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعْدَ إجْفَالِ

وليس يعنينا هنا إلا أن نعترف بتفوق أحدهما ، إذ لا يمكن أن يصل الشاعران إلى معنى واحد .

فإن مضينا مع الفكرة التي نوّه بها الدكتور بدوي لنصل إلى « الجدة »، نرى أن أغلب شعراء الرثاء جددوا من خلال اشتغالهم بالعبارات الموروثة ، وقد نعود إلى هذه النقطة في البحث عن الصورة في فصل قادم إن شاء الله. والجدة هنا جدة رؤية من خلال نمط ثابت ، ومثالها في شعر الرثاء قول ساعدة بن جؤية في رثائه لابن أبي سفيان (١٠) :

أَرَى الدَّهْرَ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ ... أبودٌ بِأطْرافِ المَناعَةِ جَلْعَدُ
تَحَوَّلَ لَوْنًا بَعْدَ لَوْنٍ كَأَنَّهُ ... بِشَفّانِ ريحٍ مُقْلِعِ الوَبْلِ بَصرَدُ
تَحولُ قُشَعْريراتُهُ دونَ لَوْنِهِ ... فَرائصُهُ من خيفَةِ المَوْتِ تُرعَدُ
وَشَفَّتْ مَقاطيعُ الرُّماةِ فُؤادَهُ ... إذا يَسمعُ الصَّوتَ المُغَرِّدَ يَصْلِدُ
رَأىَ شَخْصَ مَسْعودِ بْن سَعْدٍ بِكَفِّهِ ... حَديدٌ حَديثٌ بِالوَقيعَةِ مُعْتَدُ
فَجالَ وَخالَ أنَّه لْم يَقَعْ بِهِ ... وقد خَلَّهُ سَهْمٌ صَويبٌ مُعَرَّدُ

فقد سلط الشاعر الضوء على زاوية معينة من زوايا الحياة وحقق عن طريق اللغة – مفردات وتركيباً معيناً – ما يؤكّد أنّه لم يكن عالة على أحد ، وأنه يأتي بالجديد اللافت ، وأن سِرَّ جِدَّته كامن في مجموعة من « الحيل » البلاغيَّة ، أقلها الارتفاع بصياغته إلى مستوى الإثارة دون أن يعقد أو يلغز ، ولعله اعتمد أساساً على إيقاع الألفاظ ومناسبة بعضها لبعضها الآخر . والشعر على أيّ حال موهبة تُمكّن للشاعر فرصة التعبير عن التجربة بما يشبع حبَّ المَرء للزخرفة اللّفظية الساخرة .» (١١)

ويمكن القول : إن الشواهد لا تُحصَى لإثبات ذلك لا في شعر الرثاء فحسب، وإنما في أي شعر أيضاً . وإذاً لا بد من البحث عن الخصائص الأسلوبية أولاً وعلى قاعدة أن الشعر كان وما يزال فنا مادتُه الألفاظ تصاغ بطريقة سحرية (١٢) .

وفي هذا المجال – مجال شعر الرثاء – نلحظ ظاهرة التّكرار الّتي تتردد دائماً بين الحين والحين ، حتى لقد تقع في صدور الأبيات كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي بجانب كونها ضربًا من الولولة والندب المثير . ويبدو أنها تنم على أساس أنها من موروث طُقوسيٍّ قديم ، وبجانب ذلك كله ترتبط ارتباطًا وثيقًا بظروف الشاعر النفسية وطبيعة حياته البدوية . ولا شك أنه كان يلاحظ أن التّكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال ، ومن ثم استعمله الشاعر ، حتى ليقول مهلهل بن ربيعة بعد مقتل أخيه كليب (١٣) :

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبا ... أَوْ تحلّوا على الحُكومَةِ حَـلا
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدوا كُلَيْبا ... أَوْ أذيقُ الغَداةَ شَيْبان ثَكْلا
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبا ... أَوْ تَنالُ العداةُ هَوْنًا وَذُلا

ويقول أيضاً (١٤) :

أَتَغْدوا يا كُلَيْبُ مَعي إذا ما ... جَبانُ القوم أَنْجاهُ الفِرارُ
أَتَغْدوا يا كُلَيْبُ مَعي إذا ما ... حُلوقُ القَوْمِ يَشْحَذُها الشِّفارُ

وله قصيدة ثالثة يكرر صدراً كاملا هو « قَرِّبا مَرْبِطَ المَشْهَرِ مِنّي » (١٥) ، كأنه يعلن عزمه على الحرب ، ويحمِّس قومه أو يحرِّضهم على القتال. والقصيدة نفسها كانت ردا على قصيدة الحارث بن عبادة التي استدعى فيها فرسه « النعامة » بقوله (١٦) :

يا بَني تَغْلِب قَتَلْتُمْ قَتيلاً ... مَا سَمِعْنا بِمِثِلْهِ في الخَوالـي
قَرِّبا مَرْبِطَ النَعَامَةِ مِنِّـــي ... لَقَحَتْ حَرْبُ وائِلٍ عَنْ حِيالِ

مكرراً قوله « قَرِّبا مَرْبِطَ النَّعامَةِ مِنّي » أربع عشرة مرة . كان يبغي قرع الآذان بأجود نسق أو بأحسن تركيب لغوي مؤثر .

وفي قصيدة رابعة للمهلهل نراه يرثي أخاه كليباً بقوله (١٧) :

عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْب ... إذا رَجَفَ العَضاةِ مِنَ الدَّبورِ
عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْب ... إذا طُرِدَ اليَتيمُ عَنِ الجُزورِ

مكرراً قوله : عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْب » إحدى عشرة مرة ، توحي بأنه إنما يرى – دون أن يدرس – أن الشعر – وشعر الرثاء بخاصة – إزجاء أساليب مثيرة في لحظة مثيرة ، أي هو تقديم الصياغة اللغوية بطريقة غير مألوفة قد تذهب بالإنسان السامع مَذاهب شتى ، لأنها في الحقيقة تخلق « شعراً » صادقًا يشهد عليه ما قالته ليلى الأخيلية وهي ترثي أخاها (١٨) :

لَنِعْمَ الفتى يا تَوْبَ كُنْتَ إذا الْتقَتْ ... صُدورُ الأعالي واسْتَشالَ الأسافِلُ
وَنِعْمَ الفَتى يا تَوبَ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ ... لِتُسْبَقَ يَوْمًا كُنْتَ فيهِ تُحاوِلُ
وَنِعْمَ الفَتى يا تَوْبَ كُنْتَ لِخائِفٍ ... أَتاكَ لِكَيْ يُحمى وَنِعْمَ المُجامِلُ

وَنِعْمَ الفَتى يا تَوْبَ جاراً وَصاحِباً وَنِعْمَ الفَتى يا تَوْبَ حينَ تفاضِلُ
فَعَمْري لأنْتَ المَرْءُ أبْكي لِفَقْدِهِ بِجِدٍّ وَلَوْ لامَتْ عَلَيْهِ العَواذِلُ
لَعَمْري لأنْتَ المَرْءُ أبْكي لِفَقْدِهِ وَيَكْثُرُ تَسْهيدي لَهُ لا أوائِلُ
لَعَمْري لأنْتَ المَرْءُ أبْكي لِفَقْدِهِ إذا كَثُرَتْ بِالمُلْحَمينِ التَّلاتِلُ
أَبى لَكَ ذَمُّ النّاسِ يَا تَوْبَ كُلَّما ذُكِرْتَ أمورٌ مُحْكَماتٌ كَوامِلُ
أَبى لَكَ ذَمُّ النّاسِ يَا تَوْبَ كُلَّما ذُكِرْتَ سماحٌ حينَ تَأوى الأرامِلُ
فَلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا تَوْبَ إنَّما لَقيتَ حِمامَ الْموتِ وَالمَوْتُ عاجِلُ
ولا يُبعِدَنْكَ اللهُ يا تَوْبَ إنَّها كَذاكَ المَنايا عاجِلاتٌ وآجِلُ
ولا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا تَوْبَ وَالتَقَتْ عَلَيْكَ الغَوادي المُدْجِناتُ الهَواطِلُ

ولا شك أنها نجحت حتى وهي تبرز بالروح الأنيموسيّ – مع أن الأنيمية هنا أفضل – في تقديم طبيعتين : طبيعة الإنسان المتدفق عاطفة في حالات الحزن ، وطبيعة الفنّان الّتي تعلِن أن الشعر طاقات أسلوبية تحوِّل « المشاعرَ » إلى مجموعة من المادِّيات المحسوسة . وبالقدر نفسه نجحت ابنة عم النعمان بن بشير وهي ترثي زوجها ، فقد قالت (١٩) :

وَحَدَّثَني أصحابُهُ أنَّ مالِكاً أقامَ وَنادى صَحْبُهُ بِرَحيلِ

وقد ردَّدت قولها : « وَحَدَّثَني أَصْحابُهُ أنَّ مالِكاً » ، أربع مرات ، في كل مرة كانت تعقب بذكر موقف يصرفنا عن رتابة التكرار نفسه .

والحق أننا لا بد من الاعتراف بأن التكرار – بوجه عام – هو قيمة زخرفية ، وفي شعر الرثاء قاعدة مقررة وتقوم عليها الاستجابات المطلوبة أيا ما كانت تلك الاستجابات . فالشاعر حزين ، والسامعون حزانى مثله ويحتاجون إلى ما يقرع قرب آذانهم لتشب العاطفة الخامدة ، وما أكثر ما ورد التكرار بهذا الفهم الدقيق والخاص (٢٠) . وإذا قرأنا القصائد والمقطعات الّتي ورد فيها ذلك التّكرار وجدنا أن الشاعر إنما يريد أن يسلّط الضوء على نقطة حساسة في التعبير ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا الصنيع قد يعبر مثلاً عن حسرته ، كما تحسر المهلهل على فقده لكليب أو قد يريد أن يشعر السامعين بمدى الخسارة الّتي حلت بهم بفقد أخيه . فالتّكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشاعر . ومن ثَمَّ يغدو بمثابة الضوء الذي يسلطه الشّاعر على الأعماق كي يسهِّل الاطِّلاع على خباياها وعلى اللاشعور

الكامن فيها ، وهو تَكرار لا شعوري . ويصح القول بأنه « يجيء في سياق شعوريٍّ كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة ، ومن ثَم فإن العبارة المكرَّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية . واستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية ، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلامٍ سَمِعه الشاعر و وجد فيه تعليقاً مريراً عن حالة حاضرة تؤلمه ، أو إشارة إلى حادث مثير يصحّي حزناً قديماً أو ندماً ، أو سخرية موجِعة .» (٢١)

وفي الوقت نفسه نلاحظ في نماذج التكرار أسلوباً « جَهْوَرِيا » يصلح أن يجاري الحياة العربية القديمة الّتي كان الشّاعر يعتمد فيها على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الكلمات المَكتوبـة ، والتّكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ، ويؤدي الغرض الشّعري الذي من أجله أنشَدَ الشاعر قصيدتَه . وأظهر ما يكون ذلك في التكرار الذي يقع في حشو البيت كما يقول العروضيون . من ذلك قول أبي ذؤيب (٢٢) :

سَبَقوا هوًى وَأَعْنَقوا لِهَواهُمُ   فتُخرِّموا وَلِكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

فتلك هي الزخرفة اللفظية التي وقف عندها الدكتور أحمد كمال زكي ، وهي عند أبي ذؤيب تحقق مفارقة واضحة بين ما كان يتمنى ـ مِن أن يموت قبل بنيه ـ وبين موتهم الجماعي الفاجع . وهي أيضاً في هذا البيت وفي غيره تحقق عادة إيقاعاً يناسب حِدة الإحساس من ناحية ، ويثير توقع القافية من ناحية أخرى . ويقول أبو ذؤيب :

أمْ مَا لِجَنْبِك لا يُلائِمُ مضجعاً   إلا أقضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ

وكذلك يقول لبيد (٢٣) :

فَلا أنا يَأتيني طَريفٌ بِفَرْحَةٍ   وَلا أنا مِمّا أحْدَثَ الدَّهْرُ جازِعُ

وتقول الخنساء (٢٤) :

عَيْنَيَّ جودا بِدَمْعٍ مِنْكُما جُودا   جودا وَلا تَعِدا في اليَوْمِ مَوعودا

كما تقول (٢٥) :

يا عَيْنُ فيضي بِدَمْعٍ مِنْكِ مِغْزارِ   وَابْكي لِصَخْرٍ بِدَمْعٍ مِنْكِ مِدرارِ

فهذه جميعاً – في إطار التكرار – عمليات تنسيق بارعة ، تتفق مع حالات الأسى والشُّعور

بالفقد اتفاقًا كاملاً حتى لتبدو وكأنها أكثر « الزخارف » الشِّعرية غنًى في التعبير عن « الحالة » الآسية دون إخلال ما بالبناء العُضوي لهيكل البيت أو هيكل القصيدة كلها . وقد جاوزت هذه الظاهرةُ حدودَ الرِّثاء حتى قيل إنها أداة الجمع بين التقارب والتباعد والعام والخاص والإحساس بالفقد والامتلاء ، ويصبح لذلك كله قيمته عندما نسمع قول من يقول : « وقد شاع هذا الضَّرب من التِّكرار بعد ذلك في الشعر العربي حتى أصبح القارئ الخبير بأساليب ذلك الشعر قادراً في كثير من الأحيان على أن يتنبأ بالقافية .» (٢٦)

وأخيراً قد يلجأ الشاعر إلى التكرار من أجل أن يربط به بين بيتين فيزيد من وحدة أجزاء الصورة ويؤكد أيضاً حدة الشعور في قوله (٢٧) :

فَأَجَبْتُها أنْ ما لِجِسْمِيَ أَنَّهُ   أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبوني غُصَّةً   بَـعْدَ الرُّقادِ وَعَبْرَةً لا تُـقْلِعُ

ونرى في قصيدة أخرى لمتمم بن نويرة يرثي فيها أخاه مالكًا الظاهرة نفسها ، فهو يقول(٢٨) :

لَقَدْ لامَني عِنْدَ القُبورِ عَلـى البُكـا   رَفيقي لِتذْرافِ الدُّموعِ السَّوافِـك
فَقالَ : أ تَبْكـي كُـلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَـهُ   لِقَبْرٍ ثَوى بَيْنَ اللِّوى والدَّكادِكِ ؟
أ مِنْ أجْلِ قَبْرٍ في المَلا أَنْـتَ نائحٌ   عَلى كُلِّ قَبْرٍ أَوْ عَلى كُلِّ هالِكِ !
فَقُلْتُ لَهُ : إنَّ الشَجَى يَبْعَثُ الشَّجى   فَدَعْني ، فَهَـذا كُلُّهُ قَبْرُ

فبالتكرار وجد الشَّاعر ما يكشف عنه لنا ، وما يؤثر فينا أو ما يشي بصدق الشاعر ، وقوله : « إن الشّجى يبعث الشجى » في غاية التوفيق بالإضافة إلى أن تكرار كلمة « قبر » يخلق المشاعر التي يلتقي فيها الفقد بالامتلاء ، بغضِّ النَّظر عن الإيقاع الموسيقي الذي يفرض نفسه علينا ولا سيما في مثل قول الخنساء(٢٩) :

وَإنَّ صَخْرًا لَوالِينا وَسَيِّدُنا   وإنَّ صَخْرًا إذا نَشْتوا لَنَحّارُ
وَإنَّ صَخْرًا لَمِقْدامٌ إذا رَكِبوا   وَإنَّ صَخْرًا إذا جاعوا لَعَقّارُ
وَإنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الهُداةُ بِهِ   كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ
حَمّالُ أَلْوِيَةٍ ، هَبّاطُ أَوْدِيَةٍ   شَهّادُ أَنْدِيَةٍ ، لِلْجَيْشِ جَرّارُ

ولعلنا لا نحتاج إلى معاودة النظر في تَكرار صدور الأبيات ، فهي أوضح في الدلالة على ما نريد وعلى تحقيق ضرب من المبالغة نراه مطلوباً في شعر الرثاء بخاصة حيث يعطي تجربةَ الشّاعر - برغم سَعتها وعُموميّتها - حدوداً لشخصيته الخلاقة .

* * *

هذا وهناك - بعد ذلك - ظاهرة أسلوبية تتردد في شعر الرثاء على نحو لافت ، وهي « توجيه الخطاب للميت كأنه حي يسمع ويصغي » ، ومرجع ذلك إمّا لأن الشاعر لا يصدِّق أن فقيده مات ، وإما لأنه لم يزل يشعر به ملء خاطره . وقد يظن أن هذه الظاهرة لا تقوم إلا في حالة قرب العهد بالميت ، ولكنّا نسمع مهلهلا يخاطب أخاه بعد أن بعُد العهد به وطال الفراق [٣٠] :

نُبِّئْتُ أنَّ النّارَ بَعْدَكَ أوقِـدَتْ ... وَاستَبَّ بَعْدَكَ يا كُلَيْبُ المَجْلِـسَ

وَتَكَلَّموا في أمْرِ كلِّ عظيمةٍ ... لَوْ كُنْتَ شاهِدَهُم بِها لَمْ يَنْبِسوا

وتخاطب الخنساء أخاها صخراً فتقول [٣١] :

أ لا يا صَخْرُ إنْ أبْكَيْتَ عَيْني ... لَقَدْ أضْحَكْتَني دَهْراً طَويلاً

كما تقول [٣٢] :

يا صَخْرُ مَنْ لِحَوادِثِ الدَّهْرِ ... أمْ مَنْ يُسَهِّلُ راكِبَ الوَعْرِ

كُنْتَ المُفَرِّجَ ما يَنوبُ فقَدْ ... أصْبَحْتَ لا تُخْلي ولا تُمْري

وربما أنكر الراثي - لقوة تمثله فقيده حيا - ألا يجيب الميت على ندائه، فيكرر النداء حسرة وأسًى مرة بعد مرة ، كقول المهلهل [٣٣] :

دَعَوْتُكَ يا كُلَيْبُ فَلَمْ تُجِبْني ... وَكَيْفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ

أجِبْني يا كُلَيْبُ خَـلاكَ ذَمٌّ ... لَقَدْ فُجِعَتْ بِفارِسِها نِزارُ

وقد سار الراثون بعده على مخاطبة موتاهم كأنهم أحياء ، وربما فرض الشاعر على غيره شعوره بحياة الميت ، كقول كعب الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار [٣٤] :

وَداعٍ دَعـا : يا مَنْ يُجيبُ إلَى النَّدى ... فَلَمْ يَسْتَجِبْ عِنْدَ النِّداءِ مُجيبُ
فَقُلتُ : ادْعُ أخرى وَارْفَعِ الصَّوْتَ عَالِيًا ... لَعَلَّ أبا المِغْوارِ مِنْكَ قَريبُ
يُجِبْكَ كَمـا قَـدْ كـانَ يَفْـعَلُ ، إنَّه ... بِأَمْثالِ رَحْبِ الذِّراعِ أريبُ

وكما خاطب الشعراء موتاهم ، خاطبوا أيضاً العين ودمعها ، وهذا أمر طبيعي ، إذ إنهم في موقف حزين ومن أهم مظاهره البكاء ، ومن ثَم توجه الشعراء إلى أعينهم أن تجود بدمعها ولا تجحد ، وإلى قلوبهم أن تذوب وَجْداً ولَوْعة حتى تكون الجملة أبلغ وأصدق ، وقد تفنَّن الشُّعراء في هذه الصياغة اللغوية ، ومنها قول الخنساء (٣٥) :

ألا يا عَيْنِ وَيحَكِ أسْعِديني ... لِريبِ الدَّهْرِ وَالزَّمَنِ العَضوضِ
وَلا تُبقي دُموعاً بَعْدَ صَخْرٍ ... فَقَدْ كُلِّفْتِ دَهْرَكَ أنْ تَفيضي

وقولها (٣٦) :

يا عينِ ما لَكِ لا تَبْكينَ تَسْكابا ... إذا رَابَ دَهْرٌ كـانَ الدَّهْرُ رَيَّابَا
فابْكـي أخَاكِ لأيْتامٍ وأرْمَلَةٍ ... وَابْكي أخَاكِ إذا جاوَرْتِ أجْنابا

وقولها مستعينة بحيلة التكرار التي نبهنا إليها (٣٧) :

عَيْنَيَّ جوادَا بِدَمْعٍ مِنْكُما جودا ... جودا وَلا تَعِدا في اليَوْمِ مَوْعودا
هَل تَدْرِيانِ على مَنْ ذَا سَبَلْتُكُما ... عَلى ابْنِ أمّي أبيتُ اللّيْلَ مَعْمودا

والحكايات عن لوعة الخنساء واستمرار تهطال الدموع من عينها أمران عاديان جدا من حيث إنها امرأة ، أو من حيث إنها امرأة كانت أكثر العالمين حزناً على فقيدها . لكن الدموع نفسها واردة في كل شعر الرِّثاء وإلا فلنعد مرة أخرى إلى المهلهل (٣٨) وأبو ذؤيب (٣٩) وزهير بن جذيمة العبسي (٤٠) ومتمم بن نويرة (٤١) ، فقد خاطبوا أعينهم على طريقة الخنساء . من ذلك قول متمم :

فَعَيْنَيَّ هَلا تَبْكِيـانِ لِمالِـكٍ ... إذا أذْرَتِ الرِّيحُ الكَنيفَ المُرَفَّعا
وَلِلشَّرْبِ فَابْكي مَالِكاً وَلِبُهْمَةٍ ... شَديدٍ نواحيهِ عَلى مَنْ تَشَجَّعا

وهناك من الشعراء من يوجه خطابه إلى صروف الدهر وإلى الموت نفسه، وهي صورة ترسم

الموت مفرِّقًا للشمل ، أو على أنه قوة رهيبة لم ترحم الإنسان أو تشفق عليه ، تقول الخنساء [٤٢] :

أَيُّها المَوْتُ لَوْ تجافَيْتَ عَنْ صَخْـ ـرٍ لألْفيْتَهُ نَقِيا عَفيفا

ويقول زهير [٤٣] :

يا دَهْرُ قَدْ أكْثَرْتَ فَجْعَتَنا بِسراتِنا وَقَرَعْتَ في العَظْمِ

ويقول عنترة [٤٤] :

أعاتِبُ دَهْراً لا يَلينُ لِعاتِبٍ وَأطْلُبُ أمْناً مِنْ صُروفِ النَّوائِبِ

وأكثر صور الموت شيوعًا في الشعر العربي تتخيله بذكر الماء وذكر الشراب ونحوهما ، فهو « كأس تشرب » أو « حوض مشرع للواردين » أو « غمرة تخاض » أو « سحابة تمطر » ونحو ذلك ، تقول الخنساء [٤٥] :

وَ وافَوْا ظِمْءَ خامِسَةٍ فأمْسَوْا مَعَ الْماضينَ قَدْ تَبِعوا ثَمودا

وتقول أيضاً [٤٦] :

فَالْيَوْمَ أمْسَيْتَ لا يَرْجوكَ ذو أمَلٍ لمّا هَلَكْتَ وَحَوْضُ الموتِ مَوْرودُ

كما يقول الأعشى [٤٧] :

قَدْ نالَ أهل شَبَامَ فَضْلَ سُؤْدُدِهِ إلى المَدائِنِ خاضَ الموتَ وادَّرَعا

ويقول عنترة [٤٨] :

فأجَبْتُها : إنَّ المَنِيَّةَ مَنْهَلٌ لا بُدَّ أنْ أسْقى بِكَأسِ المَنْهَلِ

ويقول النابغة في بيت وقفنا عنده من قبل :

فَهُمْ يَتَساقَوْنَ المَنِيَّةَ بَيْنَهُمْ بِأيْدِيهِمُ بيضٌ رِقاقُ المَضارِبِ

ويقول أيضاً [٤٩] :

وَلا تُلاقي كَما لاقَتْ بَنو أسَدٍ فَقَدْ أصابَتْهُمُ مِنْها بِشُؤْبوبِ

كما يقول علقمة الفحل [٥٠] :

كَأَنَّهُمُ صابَتْ عَلَيْهِمْ سَحابَةٌ   صَواعِقُها لِطَيْرِهِنَّ دَبيبُ

يتصل بهذه الأساليب التي وردت في ثنايا ذكر الماء ومتعلقاته الدعاء بالسُّقيا لقبر الميت ، وكثيراً ما يجيء هذا الدعاء ختاماً للقصيدة ، وإن لم يكن ذلك شرطاً . وهو من جانب آخر أحد الأنماط الأسلوبية التي تتصل بطقوس دفن الموتى وما يتبَع مواراةَ الجَدَث ترابَه نثرُ الماءِ المقدَّس فوقه . والشاعر عادة – وفي مقام الرِّثاء – يعتز بتمسكه بمثل الدعاء بالسقيا ، وامتد هذا إلى الطلل مما يصدر عنه الشعراء المتأخرون الذين خلّصوه من أبعاده الأسطورية .

ويبدو أن شعراء الرثاء المتأخرين – فيما أحدثوه من تغييرات في أساليب الشعر – قد تخلصوا من كثير من الإيحاءات الأسطورية ، وأبقَوا على بعضها، ومن ذلك الدُّعاء بالسقيا حتى لقد ظل إلى ما بعد ظهور الإسلام من أهم ما يحفل به القاموس الشعري ، ولم يكن ليتعارض قط مع الأسلوب الخاص لكل شاعر ، يقول متمم بن نويرة (٥١) :

سَقى اللهُ أرضاً حَلّها قَبْرٌ مالِكٍ   ذَهابُ الغَوادي المُدْجِناتِ فَأَمْرَعا

ثم يقول في القصيدة نفسها .

فَوَاللهِ ما أَسْقي البِلادَ لِحُبِّها   وَلكِنَّني أَسْقي الحَبيبَ المُوَدَّعا

في حين تقول الخنساء (٥٢) :

سَقْيًا لِقَبْرِكَ مِنْ قَبْرٍ وَلا بَرِحَتْ   جودُ الرَّواعِدِ تَسْقيهِ وتَحْتَلِبُ

بالإضافة إلى قول المهلهل (٥٣) :

سَقى الغَيْثُ قَبْراً بَيْنَ بُصْرى وَجاسِمٍ   بِغَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ قَطْرٌ وَ وابِلُ

وهو أروع الأساليب – برغم نمطيته التي تُفقده جزءاً من الروعة – لأنه يعادل بقوة بين الألفاظ التي يستعملها الشاعر محقّقاً ذاتَه والتأثيرَ النمطيَّ الذي يجب أن ينقله حيا مفعماً بالعاطفة ، والملاحظ على أي حال أنه خالٍ تماماً من كل المحسنات اللّفظية التي منها التّكرار نفسه وجماليات الجَرْس . وبموازنة « فكر » الشاعر هنا بما صدرت عنه الخنساء – في المجال نفسه – لراعنا كيف ارتفعت « المرأة » عن أنيميتها ، أي عن مشاعر الأنثى الذاتية وانفعاليتها إلى مواقف الرُّجولة وارتعاد الثورة فيها، وكأن الموقف النفسي يحتاج إلى هذه الصياغة الأنيموسية !

وهذا على كل حال مما يجب أن يعيد النظرَ فيه كلُّ الدارسين ، فقد يصلون إلى نتائج تعد جديدةً في مبحث الأساليب بين النمطية والابتكار ، ومبحثها عند المرأة والرجل في ساعات الحزن وبث اللّواعج . وفي كل الحالات ينجح الشاعر – أو الشاعرة – في تحويل الألفاظ وجملها إلى دفقات مشاعر ومجموعة أعمال .

ويمتاز شعر الرثاء سواء أخاطب شخصاً آخر أو شيئاً بطريق مباشر وطريق غير مباشر ، أو استمطر من أجل المَرثي – بأنه درامي ، ولا بد أن يكون في دوره الذي يحدد كل شاعر آسياً أو يائساً أو منكراً متسائلاً أو متحدياً ساخطاً ، كذلك لا بد أن يكون معبراً عن حقيقة الموت والحياة .

ومن ثم غدت هذه الظاهرة الأسلوبية كأنها منهج أصيل في بناء قصيدة الرثاء وأشبهت من هنا تردُّدَ عبارة : « لا تبعد » ، كنمط معبِّر عن حالة معينة ، فصار من عادة العرب الدُّعاء للميت بهذه العبارة ، وهم يريدون بها أن يبقى ذِكرُه ولا يذهب ، لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته ، « أي أنه إذا ذهب عنهم سيكون دائماً معهم وفي قلوبهم . ولعل هذا التفكير هو الذي حملهم على إخراج حصة مما كانوا يأكلونه ويشربونه يسمونها باسم الميت، وعلى زيارة قبور الموتى والجلوس عندها وضرب الخيام حولها ، وعلى مناجات صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته .» (٥٤) يقول النابغة في رثاء النعمان بن المنذر (٥٥) :

فَلا تَبْعُدَنْ إنَّ المَنِيَّةَ مَوْعِدٌ وَكُلُّ اِمْرِئٍ يَوْماً بِهِ الحالُ زَائِلُ

وتقول أعرابية ترثي ابنها عَمْراً (٥٦) :

لا يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا عَمْــري إمّا مَضَيْتَ فَنَحْنُ بالإثْرِ

هَذي سَبيلُ النّاسِ كُلِّهِمُ لا بُدَّ سالِكُها عَلى سِفْرِ

ويقول لبيد (٥٧) :

فَلا تَبْعُدَنْ إنَّ المَنِيَّةَ مَوعِدٌ عَلَيْكَ فَدانٍ للطُّلوعِ وطالِعُ

ويقول تأبط شرًّا في رثاء الشنفرى (٥٨) :

فَلا تُبْعِدَنَّ الشَّنْفَرى وَسِلاحُهُ الْـ حَديدُ وَشَدُّ خَطْوِهِ المُتواتِرُ

ويسأل السَّمَوأل بماذا سَيؤبَّن به بعد موته ؟ هل سيؤبَّن ويُدعى له بدعاء تقليدي مكرور (٥٩) :

يا لَيْتَ شِعْري حينَ أَنْدَبُ هَالِكاً ماذا يُؤبِّنني بِهِ أنواحـي
أ يَقُلْـنَ لا تَبْعُدْ فَرُبَّ كَـريهَةٍ فَرَّجْتَها بِيَسارَةٍ وَسَماحِ

وتقول مية بنت ضرار في رثاء أخيها قبيصة (٦٠) :

لا تَبْعُدَنَّ وَكُلُّ شَيْءٍ ذاهِبٌ زَيْنَ المَجالِسِ والنَّديِّ قَبيصا

وإذا كان هذا الدعاء للميت يضمن بقاء ذكراه في الحياة الدنيا ، فإن بعض الشعراء كانوا يعرفون تمام المعرفة الحقيقة المرَّة ، وهي أنْ لا عودة للميت بعد الموت ، ولا بقاء مرة أخرى بالرغم من اعتقادهم ببقاء الروح مرفرِفة فوقَ القبر ، بدليل حديثهم مع الأموات عند زيارتهم للقبور كما سبق أن أوضحت . يقول غويّة الضبي (٦١) :

أ أبِيٌّ لا تَبْعُدْ وَلَيْسَ بِخالِدٍ حَيٌّ ، وَمَنْ تَصِبُ المَنونُ بَعيدُ

وتقول فاطمة بنت الأحجم الخزاعية (٦٢) :

إخْوَتي لا تَبْعَدُوا أبداً وَبلَى وَاللهِ قَدْ بَعَدوا

ويرثي النمر بن تولب زوجه فيقول (٦٣) :

فَلا تَبْعُدْ – وَقَدْ بَعُدَتْ – وأجْري عَلى جَدَثٍ تَضَمَّنها الغَمامُ

فهم يؤكدون أن في الموت بُعْد ، وأنه بمرور الأيام تتسع الشقة بينهم وبين هؤلاء الأموات ، وهيهات فلن يعود من مات .

* * *

وفي مجال البحث عن القيم الأسلوبية الأخرى نرى أن بين أيدينا قيمتين أخريين ، أولاهما توجد في كل الشعر الجاهلي ولكنها تكثُر في شعر الرثاء . والثانية قيمة عامة لا بد أن يتصف بها كل شعر أصيل ، فتكون لها ضرورة الخاصية بلا جدال .

الأولى : هي أسلوب الحكمة ، والثانية : إيقاعات الفن الشعري وكيف يلعب دوراً أساسيا في شعر الرِّثاء .

أما الحكمة – وهي تعبير درامي كامل – فهي عملية رمزية تتخذ الشكل التقديري الخالص ، وقد عرض لها بالدراسة كثيرون ، وأحسب أن الدكتور أحمد كمال زكي لخص

القول فيها بقوله : « ولست أجعل الحكمة نوعاً من الفلسفة التي تبحث عن حقائق الأشياء ، وتنظر فيما وراء الطبيعة والإلهيات ، وإنما أجعلها درجة من الوعي الفكري يجمع معاني عامة، تأتي دائماً عن طريق تجربة أو نظرة في الحياة . وهذه مرحلة من الشعر لا يصل إليها كل من قال القصيد ، ذلك أن الشعراء جميعاً ليسوا سواءً في نظرتهم إلى الحياة ، فقد يرى البعض منها سطحها فقط ، وقد يرى البعض ما وراءها ولكن دون أن يقف إزاءها مفكراً . ثم هناك فريق ثالث يراها من كل جانب فيرى فيها رأيًا ويكوِّن عنها فكرة .» (٦٤) فظهر أن التجربة الذاتية هي المنهل الأساسيُّ لحكمة الشاعر .

كانت حكمة الشعراء مجرد تصرفات عقلية تعرض لهم وهم يؤدون عبارتهم فيسوقونها شعراً ، فتأتي أشبهَ بالأمثال تارةً ، وأشبه بالنصائح تارة أخرى . وهي على أيِّ حال عميقة المأخذ ، عذبة الموقع ، شديدة الاتصال بواقع الحياة . ومن هنا تبدو العلاقة بين الرثاء وبين الحكمة موضوعيةً ، شأنُها شأنُ علاقة الحكمة بباقي الموضوعات التقليدية الجاهلية ، وتتنوع غاية الحكمة تنوع الغاية في الموضوع الرئيسي للقصيدة . ولذلك نجد في قصيدة الرثاء خطرات عن الحياة والموت تحمل طابع العظة . من ذلك أبيات في مرثية للمرقش الأكبر جاءت في النصف الأول من الفقصيدة محورُها التدليل على أن الموت لا فِرار منه ، ومن ثَمَّ على المرء ألا يندم على حظِّه من الحياة لأن الهلاك سيَلْحَقه طالت حياتهُ أم قصرت . يقول المرقِّش الأكبر (٦٥) :

لو كانَ حيٌّ ناجياً لَنَجا ... من يَوْمِهِ المُزَلَّمُ الأعْصَمْ
في باذِخاتٍ مِنْ عَمايَةَ أوْ ... يرفَعُهُ دونَ السَّماءِ خِيَمْ
مِنْ دونِهِ بَيْضُ الأنوقِ وَفَوْ ... قَهُ طويلُ المَنْكِبَيْن أشَمّ
يَرْقاهُ حَيْثُ شاءَ مِنْهُ وإِ ... مّا تُنْسِهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ
فَغالَهُ ريبُ الحَوادِثِ حَـ ... تّى زَلَّ عن أرْيادِهِ فَحُطِمْ
لَيْسَ عَلى طولِ الحياةِ نَدَمْ ... وَمِنْ وَراءِ المَرْءِ مَا يَعْلَمْ
يَهْلِكُ والِدٌ وَيَخْلُفُ مَوْ ... لُودٌ وَكُلُّ ذي أبٍ يَيْتَمْ
والوَالِدَاتُ يَسْتَفِدْنَ غِنًى ... ثُمَّ عَلى المِقْدارِ مَنْ يُعْقَمْ

ونحن في كل الحالات وفي أي من الأوقات نحس الشاعر – وهو حكيم كما رأيناه في الباب الأول من هذا البحث – قادراً بإيجاز محكم أن يجعل أسلوباً نابضاً بالقيم برغم الإيجاز

والتركيز الشديد . وفي ظني أن الشاعر أو أن أي شاعر في درجة المرقش الأكبر ثقافة وفكراً لا بد أن يكون أصيلاً ، فتتقطر من ألفاظه وعباراته المكثفة المعنى الدال ، أو فلنقل الإشارة المعبِّرة ، بقدر ما تتقطر في إيقاع الكلمات الذاكرة والحكم والمشهد المبتكر – على سبيل التمثيل – والتلويح والكناية مع الألوان والظلال .

فهل يمكن الزّعم بأن هذا الضرب من الشعر في تشخيصاته وتجسيد معانيه يضع بعض الخطوط في تحديد أبعاد الصورة العقلية ؟

لست أدري ، ولكنني أحس أن الشاعر المقرر هنا – وهو المرقش الأكبر ويأتي بعده في الاستشهاد لبيد العامري – متقمصٌ شخصيةَ المصورِ الماهر ، وإلا فلنعد إلى قراءة الأبيات السابقة قبل أن تقرأ ما اخترناه للبيد .

والحق أن للبيد حِكماً كثيرة نُثرت في شعره ، وكان يزجيها في إطار تأمله الطويل من أجل الاعتبار والموعظة ، وأقامها أساساً على « أخبار » الأمم البائدة وتجارب الملوك الأولين الذين أهلكهم الدهر بعد أن عمّر بعضهم وطغى بعضهم الأخر . ومن هذه الحكم ما ورد بين يدي رثائه لأخيه أربد – وقد مرت بنا مروراً عابراً – وفيها يقول جاعلا لغة الخاصة معبِّرة عن حقيقة نفسه وعمق أساه الذي لم يشفع في اخفائه قولُه : إن « كل فتى يوماً به الدهرُ فاجعُ » . يقول لبيد [٦٦] :

بَلينا وَما تَبْلى النُّجومُ الطَّوالِعُ ... وَتَبْقى الجِبالُ بعدَنا وَالمصَانعُ
وَقَدْ كُنْتُ في أكْنافِ جارِ مَضِنَّةٍ ... فَفارَقَني جارٌ بِأَرْبَدَ نافعُ
فَلا جَزِعٌ إنْ فرَّقَ الدَّهْرُ بَيْننَا ... وَكُلُّ فَتًى يَوْماً بِهِ الدَّهْرُ فاجعُ
فَلا أنا يَأتيني طَريفٌ بِفرْحَةٍ ... وَلا أنا مِمّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ جازِعُ
وَما النّاس إلا كَالدِّيارِ وأهلِها ... بِها يَوْمَ حَلُّوها وَغَدْوًا بَلاقِعُ
وَما المَرْءُ إلا كَالشِّهابِ وَضَوْئِهِ ... يَحورُ رَماداً بَعْدُ إذْ هُوَ ساطِعُ
وَما البِرُّ إلا مُضْمَراتٌ مِنَ التُّقى ... وَما المالُ إلا مُعْمَراتٌ وَدائِعُ
وَما المالُ وَالأَهْلونَ إلا وَديعَةٌ ... وَلا بُدَّ يَوْماً أنْ تُرَدَّ الوَدائِعُ

لبيد يفتن في تعابيره ليؤكد حقيقة أن الموت نصيب كل حيّ بحيث لا ينجو منه أحد . ثم ينظر أخرى إلى الناس في حياتهم ، كيف يحيَون وما نصيبهم من السعادة والشقاء ، وما مصيرهم إذا امتد بهم الزمان وأرخى لهم حبل العمر ، لنسمع إليه مرة ثانية وهو يقول [٦٧] :

وَما النّاس إلا عامِلان فَعامِلٌ يُتَبِّرُ ما تَبْني ، وَآخَرُ رافِعُ
فَمِنْهُمْ سَعيدٌ آخِذٌ لِنَصيبِهِ وَمِنْهُمْ شَقِيٌّ بِالَمعيشَةِ قانِعُ
أ لَيْسَ وَرائي إنْ تَراخَتْ مَنِيَّتي لُزومُ العَصا تُحْنى عَلَيْها الأصابِعُ
أخَبِّرُ أخْبارَ القُرونِ الّتي مَضَتْ أدِبُّ كَأنّي كُلّما قُمْتُ راكِعُ
فَأصْبَحْتُ مِثْلَ السَّيْفِ غَيَّرَ جفْنَهُ تَقادَمَ عَهْدُ القَيْنِ وَالنَّصْلُ قاطِعُ
فَلا تَبْعُدَنْ إنَّ المَنِيَّةَ مَوْعِدٌ عَلَيْكَ فَدانٍ لِلطُّلوعِ وَطالِعُ

هو يعمق النظرة الجاهلية إلى حياة الإنسان شاء أو لم يشأ داخل حصار يحكمه الموت ومن قبل الهرم ، إن كل يوم يمد للإنسان في عمره يدفعه إلى وهن العجز ويفقده مزيداً من بهجة العيش .

ويبدأ أبو زيد الطائي مرثية أخيه بهذا المعنى كأنه يرى في موت أخيه قبل أن يهرم جانباً من الخير ، فيقول (٦٨) :

إنَّ طولَ الحياةِ غَيْرُ سُعودِ وَضَلالٌ تَأميلُ عَيْشِ الخُلودِ

هكذا بإيجاز ، وبحكم قاطع تختلف لغته هذا الاختلاف البيّن في تعبيره عن « عاطفة » أخرى . ولعل حسّان السّعدي أو حنظلة بن أبي عفراء أوضح في تلخيص ذلك الموقف الإنساني من أبي زيد ، يقول (٦٩) :

وَمَهْما يَكُنْ رَيْبُ المَنون فَإنَّني أرَى قَمَرَ اللَّيل المُعَذَّبَ كَالْفَتى
يَهِلُّ صَغيراً ثُمَّ يَعْظُمُ ضَوْؤُهُ وَصُورَتُهُ حتّى إذا ما هُوَ اسْتَوى
تَقارَبَ يَخْبو ضَوْؤُهُ وَشُعاعُهُ وَيَمْصَحُ حَتّى يَسْتَتِيرُ فما يُرى
كَذَلِكَ زَيْدُ الأمْرِ ثُمَّ انْتِقاصُه وَتَكْرارُهُ في إثْرِهِ بَعْدَ ما مَضى
أرى المَوْتَ مِمَّن شارَكَ الماءَ غايَةً لَهُ أثَرٌ يَجْري إلَيْهِ وَمُنْتَهى
يُبَيِّتُ أهْلَ الحِصْنِ وَالبابُ مُغْلَقٌ وَيَأتي الجِبالَ مِنْ شَماريخِها العُلى

وفي الأبيات صورة مركبة لا تعنينا هنا ، ولكننا نحيط بالمعنى إحاطة كاملة حيث حياة الإنسان بين حتف مفاجئ وعمر طويل يؤدي إلى العجز. وثمة لونان من الشكوى ، أولهما

يصور فعل الدهر المفاجئ الذي يغتر الناس وهم غافلون عنه ، ومنه قول عَديٍّ بن زيد (٧٠) :

قَدْ أرانا وَأَهْلَنا بِحَفير ... نَحْسَبُ الدَّهْرَ وَالسِّنينَ شُهوراً
فَأَمِنّا وَغَرَّنا ذاكَ حَتّى ... راعَنا الدَّهْرُ قَدْ أتانا مُغيرا
إنَّ لِلدَّهْرِ صَوْلَةً فاحْذَرْنها ... لا تَبيتَنَّ قَدْ أَمِنْتَ الدُّهورا
قَدْ يَنامُ الْفَتى صَحيحاً فَيَرْدَى ... وَلَقَـدْ باتَ آمِناً مَسْرورا
إِنَّمـا الدَّهْرُ لَيِّنٌ وَنَطوح ... يَتْرُكُ العَظْمَ واهِياً مَكْسورا

واللون الثاني يصور الدهر الدائب المستمر الذي يحس به الإنسان ، ومنه قول الأفوه الأودي (٧١) :

إنْ تَرى رَأْسِيَ فيهِ قَزَع ... وَشَواتي خُلَّـةً فيهـا دُوارُ
فَصُروفُ الدَّهْرِ في أَطْباقِهِ ... خِلْعَةٌ فيها ارْتِفاعٌ وَانْحِدارُ
بَيْنَما النَّاسُ عَلى عَلْيائِها ... إِذْ هَوُوا في هُوةٍ مِنْها فَغاروا
إِنَّمـا نِعْمَةُ قَـوْمٍ مُتْعَـةٌ ... وَحَياةُ المَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعارُ

ذلك الإيقاع الرصين الهادئ يغري أن يدفع أي إحساس بالحزن ، وفيم ذلك والدهر متغير دائماً كما يقول عدي الشاعر المحنك ، وكما يقول الأفوه الأودي المحكومُ بفكرٍ جاهليٍّ يرى أن حياة المرء ثوبٌ مستعار ، حتّى لكأنّه لا يملِك شيئاً على الإطلاق ، وهذه هي المأساة الحقيقية ، وتجيء دائماً في ثنايا الرثاء والتأبين . وإذا استثنينا التفصيلات الّتي تُشكّل أسلوبَ كل شاعر ، نرى التعبير عند هذا وذاك يغلب عليه اليأس وروح الاستسلام أو إيمانٌ بالأمر الواقع حيث لا مواجهة ولا مقاومة ، وحتّى المعمَّرون مشروط بقاؤهم بشيء غير وارد في كل الحالات ، ومآلُهم الموتُ لا مَحالة ، ومقدمات هذا الموت وَهَنٌ يصير إليه في مجتمع يحتاج إلى القوة ويدفعه هو إلى الضِّيق بحياته ، يضاف إلى ذلك رتابة الأيام وإحساس هذا المعمر بقلّة نفعه لأهله وضيقهم به ، و وضّح ذلك لبيد بقولٍ شديد الإيجاز (٧٢) :

لَقَدْ مَلَّني الأَدْنى وَأَبْغَضَ رُؤْيَتي ... وَأَنْبَأَني ألا يَحِـلُّ كَلامـي
عَلى الرّاحَتَيْنِ مَرَّةً وَعَلى العَصا ... أَنوءُ ثَلاثاً بَعْدَهُـنَّ قِيامـي
فَيا لَيْتَني قَدْ سُخْتُ في الأَرْضِ قامَةً ... وَلَيْتَ طَعامي كانَ فيهِ حِمامي

وهذا منتهى حالات اليأس ، أو فلنقل هذا هو الإحباط الناجم عن ملاحقة الدّهر للمرء في كل مكان ، فلا عجب أن تتضخم نبرة التشاؤم عنده ، كما أننا نجد أن حياة الإنسان وعلاقاته ببني جلدته ، والانحلال الجسدي والقوة أو الحيوية الآفلة والطعام المُودي للهلاك – رغبة ملحة – كلها قائمة في عبارات واضحة ، وفي كل كلمة من كلمات ذلك الوصف التقريري الآسر . ومن الواضح أن معظم شعر الرثاء – وفيه ما فيه – لا بُدَّ أن ينظِّم بصورة أو بأخرى هذا الموقفَ المتشائم حتى ليقول (٧٣) :

وَأَفْنى بَناتُ الدَّهْرِ أَرْبابَ ناعِطٍ ... بِمُسْتَمَعٍ دونَ السَّماءِ وَمَنْظَرِ
فَإِنْ تَسْأَلينا فيمَ نَحْنُ فَإِنَّنا ... عَصافيرُ مِنْ هذا الأنام المُسَحَّرِ
نَحُلُّ بِلاداً كُلُّها حَلَّ قبلَنـــا ... وَنَرْجو الفَلاحَ بَعْدَ عادٍ وَحِمْيَرِ

كما يقول متمم بن نويرة وهو العلم البارز في شعر الرثاء (٧٤) :

فَعَدَدْتُ آبائي إلى عِرْقِ الثَّرى ... فَدَعَوْتُهُمْ فَعَلِمْتُ أَنْ لَمْ يَسْمَعوا
ذَهَبوا فَلَمْ أُدْرِكْهُمُ وَدَعَتْهُمُ ... غُولٌ أَتَوْهـا وَالطَّريـقُ المَهْيَـعُ
لا بُدَّ مِنْ تَلَفٍ مُصيبٍ فانْتَظِرْ ... أَ بِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرى تُصْرَعُ

وللبيد قصيدة نادرة المثال في شعر الجاهلية هي مرثية النعمان التي وقفنا عندها أكثر من مـرة ، ينظر حوله فيها فيرى كل شيء فانياً ، ويجد سلوك الناس غريباً حين يهتمون بالزائف الفاني ، فيعظهم ويندد بنسبهم الطويل الذي يتفاخرون به أو يتمايزون على أساسه ، ويخلص من ذلك كله إلى أن الإنسان يجب أن يتجه إلى الله ويتخذ إليه الوسيلة الصحية . يقول (٧٥) :

ألا تسألان المرءَ ماذا يحاولُ ... أَنَحْبٌ فَيُقْضى أَمْ ضَلالٌ وَباطِلُ
حَبائِلُـهُ مَبْثوثَـةٌ بِسَبيلِـهِ ... وَيَفْنـى إذا مـا أَخْطَأَتْهُ الحَبائِلُ
إذا المرءُ أَسْرى لَيْلَةً ظَنَّ أَنَّهُ ... قَضى عَمَلاً وَالمرءُ ما عاشَ عامِلُ

ثم يلتمس لبيد العظة من الماضين ، مُبصِّراً الناسَ بما فعل الزمان بالسابقين ، ويدعوهم إلى أن يعتبروا بأسلافهم الذين أخنى عليهم الدهر ، حتى إنه لم ينج من قضائه أحد :

فَقولا لَهُ إِنْ كانَ يُقَسِّمُ أَمرَهُ ... أَ لَمّا يَعِظْكَ الدَّهْرُ أُمُّكَ هابِلُ
فَتَعْلَمَ أَنْ لا أَنْتَ مُدْرِكُ ما مَضى ... وَلا أَنْتَ مِمّا تَحْذَرُ النَّفْسُ وائِلُ

فَإنْ أنْتَ لَمْ تَصْدُقْكَ نَفْسُكَ فَانْتَسِبْ لَعَلَّكَ تَهْـديكَ القُـرونُ الأوائِلُ
فَـإن لَـمْ تَجِـدْ مِنْ دونِ عَـدْنانَ باقِـيـا وَدونَ مَـعَـدٌّ فَلْتَـزِعْكَ العَـواذِلُ
أرى النّاس لا يَدْرون مـا قَـدْرُ أمْـرِهِمْ بَلى كُلُّ ذي لُـبٍّ إلى اللهِ واسِلُ
ألا كُلُّ شيءٍ مـا خَـلا الله باطِلُ وَكُلُّ نَعيم لا مَحالَةَ زائِـلُ
وَكُلُّ أناسٍ سَـوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُوَيْهِـيَّةٌ تَصْفَرُّ مِنْها الأنامِـلُ

ومهما يكن من شيء فإن الدارس لشعر الحكمة يلحظ المزج بين أسلوب النظم الشعري وأسلوب التقرير الخطابي ، ولعل من أثر هذا المزج بين الأسلوبين ما نراه من ترديد الشاعر بعض الألفاظ والرموز اللغوية ، وبالقدر نفسه تكرار المعاني النمطية وبلورة إحساس فادح بالحزن . كما يُلحظ أن شعر الحكمة جاء في تضاعيف القصائد الطوال أو في نهايتها ، ليلخص فيها خبرة الشاعر في الناس والحياة . ولكن لا نعدم أن نجد بعض القصائد تنفرد بموضوع الحكمة، ويكثر ذلك في شعر عدي بن زيد وأمية ابن أبي الصلت ، ولا يكاد يخلو ديوان شاعر من الحكمة التي تفكر في الحياة ومصير الإنسان والزمان وأحداثه .

* * *

ولا يبقى بعد ذلك في هذه الدراسة الأسلوبية سوى الإيقاع ، وقد أشرنا إليه لمحًا في بعض الفقرات السابقة . على أننا نعود إليه في هذا الجزء من الفصل باعتباره قيمة شكلية تؤثِّر في المضمون بوجه عام ، وأساسًا في بناء الجملة الشعرية ، لا من حيث تفرُّد شعراء الرِّثاء في استعمال كلمات دقيقة بعينها فحسب ، وإنما أيضًا في إحاطة الصور الفكرية بالإحساس المكثف . ولنأخذ مثالا لذلك لامية لبيد أو عينية أبي ذؤيب أو رائية الخنساء ورائية دريد بن الصِّمة أيضًا . فكلها تعتمد إيقاعًا اجتمع النقاد على أنه هو جرس الألفاظ ، في حين نراه إيقاعَ الإحساس الذّاتيِّ للشاعر .

ولقد لاحظ ابن رشيق في معرض حديثه عن المطبوع والمصنوع من الشعر ذاكراً لجُزْءٍ من عينية أبي ذؤيب ، وهذا الجزء يتكون من ثمانية أبيات تبدأ كلها بحرف الفاء ، ثم يقول بعدها : « فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ، ولم ينحل عقده ، ولا اختل بناؤه ، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن .» [٧٦] فقوله : « اطرد له » و « لم ينحل عقده » و « لا اختل بناؤه » يدل على أن هناك تتابعًا معينًا متسلسلا له بناؤه الخاص به

ويظهر في نسق معين قدمه أبو ذؤيب . ولا يهمنا هنا أ كان ابن رشيق يقصد ذلك أو لم يقصده ، وإنما يهمنا أن هذا التتابع على هذا النحو يشكل إيقاعاً خاصاً سببه التّتابع الحركيٌّ الذي أشرت إليه في ذلك القطاع من التصوير الرمزي الخاص بالحيوان ، ومقطع الحمار الوحشي بالذات . كذلك نجد أن هذا الايقاع مستمر منذ بداية المقطع نفسه ، لا في الأبيات التي ذكرها ابن رشيق فحسب – وإن لم يكن حرف الفاء في أولها كلها – وإنما أيضاً في البيت الثاني والعشرين في القصيدة وما بعده ، وفي أوائلها حسب التسلسل الآتي : « أكل ، بقرار ، فلبثن » ، ثم « حتى ذكر ، فافتنهن » ، ثم « فكأنها ، وكأنهن ، وكأنما » . ثلاث مجموعات تشكل كل منها وحدة قائمة بذاتها ، ثم تستمر أوائل الأبيات على نحو ما ذكر ابن رشيق : « فوردن ، فشرعن ، فشربن ، ونميمة » ، ثم « فنكرنه ، فرمى ، فبدا » ثم « فرمى ، فأبدهن ، يعثرن » ، ثم يقف هذا الإيقاع في بداية مقطع الثور حيث يصف أبو ذؤيب الثور في حال ترقبه وشعوره بالخوف من الكلاب ، ثم بمجرد ظهور أول الكلاب والهجوم يرجع الإيقاع ، أو يرجع التسلسل ذلك مرة أخرى بالفاءات أيضاً ، فنرى « فغدا، فاهتاج ، ينهشنه » ، ثم « فنجا ، فكأن ، فصرعنه ، حتى «ثم» ، فبدا ، فرمى ، فكبا ، والدهر » .

وهذا يدل على أن هناك صلة بين تتابع الفاءات التي تدل على تتابع الأفعال ، وذلك التطور الحركي في هذا النوع من القطاعات ، ولكن لا تقف المسألة عند استخدام الفاءات فحسب ، بل كذلك الفاءات وما لصق بها من أفعال حيث تتم كلها على الحركة والتتابع ، بل ما سبق الفاءات في الأبيات الأولى .

وهناك أنواع أخرى من الإيقاع مرجعه إلى بناء الشاعر لأسلوبه كاستخدام الضمائر على نحو متكرر بطريقة خاصة ، أو الإكثار منها في مواضع معينة ، وقد لحظ ذلك بعض الباحثين في معرض حديثهم عن الضمائر و وجودها في الشعر الجاهلي ، إلا أنهم لم يلتفتوا إلى كونها مصدراً لإيقاع ما ، من ذلك قول الدكتور محمد السعران : « والقراءة السريعة لنصوص العصر الجاهلي ، تؤدي بنا إلى القول بأن عربية هذا العصر كانت تدل على المستويات الاجتماعية عن طريق الأسلوب العام واختيار الكلمات ، أما الضمائر والصيغ المستمدة إلى ضمائر ، فلم يكن يلحقها تغيير .» (٧٧) وضَرَب لذلك أمثلة من شعر النابغة وزهير وعنترة ، ثم يقول في الهامش قبل ذكر الأمثلة : « ولا تتغير في ذلك كله ضمائر التكلم والخطاب والغياب .» (٧٨)

والحق أن وجود هذه الضمائر يمثل إيقاعاً لغويا وكأنها – أي الضمائر – تقوم بتقديم

النقرة الصوتية المتكررة بالتناوب ، يقول دريد بن الصمة في قصيدته التي مطلعها [٧٩] :

أَرَثٌ جَديدُ الحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ   لِعاقِبَةٍ ، أم أَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

فثمة الضمائر في تشكيل ملتئم ومتتابع يحقق النقرات الصوتية ، ليس بالضمائر الظاهرة ، فقط ، وإنما بالمستتر أيضاً ، يقول الشاعر :

وَهَلْ أنا إلا مِنْ غُزَيَّةَ إنْ غَوَتْ   غَوَيْتُ وإنْ تَرْشُدْ غُزَيَّةُ أَرْشُدِ

فللإيقاع هنا قوة الزِّمام ، ولولاه لظل البيت الشعري مسيباً ، ولَما تماسك نَظْمه واستقام أسلوبُه ، فضلا عن اندماجيَّة نجمت – من غير شك – عن أنه استخدم الضَّمائر المشتركة بينه وبين تلك القبيلة ، وعندما بدأ رثاءه لأخيه تحولت الضمائر المتبادلة إلى المتكلم والغائب ، وتدخل هنا عاطفة الشاعر نحو أخيه ، كما يسهم الحس البطولي مع إيقاع الألفاظ في بلورة الولاء القبلي والدعوة إليه .

أما القصيدة التي قالها متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك والتي مطلعها [٨٠] :

أَرِقْتُ وَنامَ الأَخْلِياءُ وَهاجَني   مَعَ اللَّيْلِ هَمٌّ في الفُؤادِ وَجيعُ

ففيها إيقاع منشؤه تعاقب الضمائر وتنسيقها ؛ في البداية ضمير المتكلم : « أرقتُ ، هاجني ، لي ، نمتُ ، ذكرتْه عينايَ ، ذكرني ، فاختزنتُ ..» ثم ضمير الغائب : « ذكرتهُ ، به ، عليه ، إجالسهُ ، أراهُ ، حواليهِ .» إلا أن متمماً ذكر اسم أخيه ثلاث مرات ، جاءت كلها في آخر الشطر الأول من كل بيت منونة بالكسرة ، ولا شك أن ذكر الشاعر لاسم أخيه يدل على مدى حبه له واعتقاده بأنه – وإن كان قد ذهب بجسمه – يعيش معه بروحه . وقد ذكر اسم الميت كثيراً في شعر الرثاء وبخاصة في رثاء الأخوة كصخر ، ومعاوية في مراثي الخنساء ، وكليب في مراثي مهلهل له ، وأربد في مراثي لبيد له .

ولا شك أن عنصر الموسيقى الشعرية في القصيدة بوجه عام له شأن كبير في الدلالة على مدى « تدعيم » العلاقات الداخلية بعضها لبعض ، كما أنَّ له دورهِ الضخم في التعبير والتأثير، والموسيقى هي جوهر الشعر والفرق الأساسي بينه وبين النثر . وإذا استكملنا ما كنا فيه من بحث الإيقاع اللغوي سنجد أن قصيدة الرثاء – شأن أي قصيدة شعر أخرى – تحوي قدراً ضخما من الموسيقى الداخلية المرتبطة بحالة الشاعر ، الأمر الذي يعني أن وجود الإيقاع أو تعدده يعتمد على مدى « تحقق » البنية اللغوية ، أي أن عناصر العمل الفني تتشابك وتتداخل

ويُدعِّم كلٌّ منها الآخر ويندمج معه . وفي القصيدة الجاهلية التي قيلت في رثاء الموتى موسيقى داخلية نابعة من جميع عناصر القصيدة ، ولذا فهي أدعى للبقاء وأعمق تأثيراً .

ولا بد من الاعتراف أن الموسيقى الشعرية في قصيدة الرثاء ليست نوعاً واحداً ، وليست ذات نغم رتيب مطَّرد ، بل هي أنواع مختلفة تتقارب إيقاعاتها وتختلف من حيث وجود العناصر الأخرى وتأثيرها . فإذا نظرنا إلى نصين لشاعر واحد نرى مع وحدة الموسيقى الظاهرة اختلافاً في نوعيتها . والشاعر هو لبيد والمرثي أخوه أربد ، يقول في أولهما (٨١) :

مـا إنْ تعرّى المنون مِـنْ أحد ... لا وَالدٍ مشفـق. وَلا وَلَـدِ
أخشَى على أربدَ الحُتُوفَ ولا ... أرهبُ نَوْءَ السِّمَاك والأسَـدِ
فَجَّعَني الرعدُ والصواعِقُ بالـ ... فـارس يومَ الكريهةِ النَّجُـدِ
يَعْفُو عَلى الجهدِ والسؤالِ كما ... أنزل صوب الربيع ذي الرصدِ

ويقول في الثانية (٨٢) :

بَلينْا وَما تَبْلى النُّجومُ الطَّوالِعُ ... وَتَبْقى الجِبالُ بَعْدَنا وَالمَصانِعُ
وَقَدْ كُنْتُ في أكْنافِ جارٍ مَضِنَّةٍ ... فَفارَقَني جارٌ بأرْبَدَ نافعُ
فَلا جَزَعٌ إن فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْننا ... وَكُلُّ فَتًى يَوْماً بِهِ الدَّهْرُ فاجعُ
فَلا أنا بأتيني طَريفٌ بِفَرْحَةٍ ... وَلا أنا مِمّا أحْدَثَ الدَّهْرُ جازِعُ
وَما النّاس إلا كَالدِّيارِ وَأهْلِها ... بِها يَوْمَ حَلُّوها وَغَدْواً بلاقعُ
وَما المَرْءُ إلا كَالشِّهابِ وَضَوئِهِ ... يَحورُ رَماداً بَعْدُ إذْ هُوَ ساطعُ

فالموسيقا هنا تعبر عن عاطفة الشاعر في الفقد والتحسر والخسران ، ومدى تأثير القدر ، فنرى موسيقا حزينة عميقة الأثر، لأنها تعدت الجزئي إلى الكلي نتيجة القيمة الزمنية القوية في الأبيات ، والموسيقا في النصين أيضاً مستمرة حتى نهايتيهما ، ولكنها في النص الأول أعنف وأشد ، لا من حيث وجودها أو شمولها للأبيات ، بل من حيث ارتفاعها وضجيجها ، فنرى بداية خطابية « ما إن تعرى المنون من أحد » ، وكأنه هتاف أو صيحة مدوية تعبر عن فجيعة الشاعر بالفقد ، ونرى كذلك التعميم الدال على الضيق ، « لا والد مشفق ولا ولد » ثم نرى تعبيرات نفسية متوالية كرد فعل ، وكذلك التعبيرات : (لا أرهب كذا وكذا ، وفجعني الرعد

والصواعق ، والفارس يوم الكريهة النجد) ، نراها شديدة تصحبها نغمات عالية صارخة وليست مكتومة داخل النفس أو دفينة بين الضلوع . ثم نرى الموسيقا تبلغ أقصى طاقة لها في البيت الرابع حيث نجد الألفاظ تزداد صخباً نتيجة تركيبها وما فيها من جناس ، جاء معبراً عن حالة الشاعر ، ونرى كذلك الإيقاع الحماسي الذي قوي من الرثاء ، وبالتالي قوي من موسيقاه في الأبيات : الثالث والرابع والخامس ، ولكن الموسيقا تبدأ في الهدوء في البيت السادس .

وأما النص الثاني فموسيقاه هادئة ، رزينة ، لا صخب ولا ضجيج : « البلى ، النجوم ، الطوالع » ، أشبه بحالة تأملية هادئة ، « بقاء الجبال » حتمية استسلامية قدرية ، « لا خوف ولا صراخ » تحسر على الفقد وبكاء، « لا جزع » نواح مكتوم ، ثم تفسير حوادث وتبرير مواقف . ومع أن الشاعر شديد الحزن على أخيه ، فإنه لم يصرخ أو يشكو ، « فلا جزع » ، « كل فتى به الدهر فاجع » ، « فلا أنا ... » ، « ولا أنا ... » ، و « ما الناس إلا ... » ، و « ما المرأ إلا ... » ولا شك أن حالة الشاعر النفسية ومدى تعبيره عن هذا الموقف في كِلا النصين ظهر في اختياره لألفاظه وتراكيبه وتعبيراته ، أي في بنائه اللغوي ، مما أدى إلى ظهور هذا التنوع في الموسيقا . كذلك نرى كيف ربط لبيد بين الموت الفردي وبين حوادث الدهر ، مما دل على شمول نظرته وعمقها وخروجه من النظرة الجزئية إلى النظرة الكلية ، وبالتالي قوي من تعبيراته وتأثيره وموسيقاه .

الفصل الثالث
الصورة

تحتل الصورة الشعرية poetic image مكاناً جوهريا في كل عمل فني ولا سيّما الشعر ، فهي بطبيعتها دعامة قوية في القصيدة ، فالشاعر – كما يقول موليك Mullik : « يستخدم الصورة غالباً ليوضح ما عجزت اللغة الواضحة عن إيضاحه .» (1) ويقول : « في الحقيقة إن الشاعر العظيم ليس من مهامه التعبير عن فكر فحسب ، بل إنتاج الصور أيضاً ، لأنها – أي الصورة – هي الباعث الذي يعطي المتعة الجمالية التي تعتبر الهدف الأساسي للشعر ، ولهذا الغرض عليه أن يستخدم الصور .» (2) ولذا كانت الصورة في الشعر أظهر ما تكون . ويقول الباحث نفسه أيضاً : « الصورة الشعرية هي صورة للكلمة مملوءة بالانفعال والعاطفة .» (3) ومن هنا نجد أن العاطفة تلعب دوراً في خلق الصورة . يقول جيمس هنري هنت : « إن الشعر عاطفة لأنه ينشد أعمق الانفعالات ، ولذا لا بد له من معاناتها بغرض توصيلها .» (4) ويقول جون دنيس : « إن الشاعر والرسام كذلك ، كلاهما يصف فعلاً ، ولكن لا بد لهما أن يصفاه بعاطفة .» (5) وطالما أتت الصورة الشعرية نتيجة العاطفة ، تتضح مدى أهميتها في العمل الفني ، ومدى تفردها بدور خاص، لا يشاركها فيه عناصر العمل الفني الأخرى .

ولكن – من جهة أخرى – لا يمكن فصل الصورة عن بقية عناصر العمل الفني الأخرى من موسيقا أو لغة ، لأنها تكونت بهما ، ولكن الصورة تنفرد كما يقول موليك بإعطاء المتعة الجمالية ، التي بدونها لا يصبح الشعر شعراً أيضاً ، كذلك يمكن تأثير الصورة في علاقتها بالصور الأخرى حولها في العمل الفني ، فقد ننظر إلى صورة محددة تعبر عن شيء ما ، أو تنقل لنا إحساساً ما، ولكن إذا استرسلنا في بقية الصورة بعد ذلك أو نظرنا إلى القصيدة بعامة، فقد تتغير نظرتنا إلى الصورة الأولى ، ومن ثم يتغير هذا الإحساس السابق نحوها ، وهذا ما يعبر عنه هاملتون بقوله: « الشاعر الذي يولد صُوراً واضحة حية ، إنما يطرب لهذه الصور ولصفتها الحسية ، إنه لا يسرع في طريقه إلى القيام بفعل ما ، فليس الفعل غايتَه ، بل غايته هي ما يمكن وصفه بأنه تجربة نامية في طريقها إلى الاكتمال ، ولذلك فهو لا يطرح صُوَرَه جانباً ، ولكنه ينميها ويطور صفتها الحسية ، بحيث تَزيد كلٌّ صورة منها بقيةَ الصور غزارة وغنى ،

ولكن تمتزج هذه الصور بشتى أنواع العناصر الأخرى بحيث ينشأ عنها جميعاً كلٌّ منسجم محكم .»[٦] ولهذا أيضاً تؤدي دورها في النمو الداخلي للنص ، وفي تدعيم وحدته .

والصورة الشعرية تحمل داخل النص أبعاداً متعددة ، لا بعداً واحداً ، فقد نجد من النظرة الأولى بعداً مباشراً ، ولكن من التأمل المستمر ، نرى أبعاداً غير مباشرة ، وكلما ازداد التأمل ، ازداد ظهور هذه الأبعاد ، وهذه الأبعاد لا تأتي إلا إذا كانت الصورة – بألفاظها وتركيبها وعاطفتها – قادرة على الإيحاء بهذا البعد أو الأبعاد ، وهنا يقول الدكتور إحسان عباس : « إن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ، ذلك لأن الصورة ، وهي جميع الأشكال المجازية ، إنما تكون من عمل القوة الخالقة .»[٧] وفي رأيي أن هذه القوة الخالقة منفذ من منافذ العلم ، ومن ثم يسهل علينا فهم ما يقوله كثير من المحدثين عن أن الصورة أداة من أدوات المعرفة .

* * *

وعلى الرغم من أن النظرة العربية القديمة إلى الصورة قد لا تقف هذه الوقفة وتكتفي بمناقشة المجاز – ولا سيما التشبيه والاستعارة – مناقشة تعترف بأنه ضرب من الصور يدخل في باب المعنى وفيه تقع السرقات ، فإننا نحس عنايتهم بالأجود منها وكذلك بالأحسن والأدق دون خوض – بطبيعة الحال – في الخيال وعلاقته بالجمال الفني .

ويعتقد النقاد القدماء أن الشعر الجاهلي جمع الأصول وروعيت فيها بدقة عمليات الاختيار للألفاظ ، فثم نوع من المثالية تحققت إلى حد بعيد في شعر الرثاء . وأصبحت الأخيلة التصويرية مفعمة بالألم ، أو بالعاطفة التي ينبغي أن تتكافأ مع الحدث الجلل ، وكثيراً ما كان الشاعر الراثي يلجأ إلى تشبيهات حسية تدغدغ الحواس أو تثير الأسى دون أن تجاوز حد هذه الحواس ، وعندما يقول دريد بن الصمة مثلاً[٨] :

فَجِئْتُ إِلَيْهِ وَالرِّمــاحُ تَنــوشُهُ كَوَقْعِ الصَّياصي في النَّسيجِ المُمَدَّدِ
وَكُنْتُ كَذاتِ البَوِّ ريعَتْ فَأَقْبَلَتْ إلى جَلَدٍ مِنْ مَسْكِ سَقْبٍ مُقَدَّدِ

فإننا نتخيل مجموعة من الصور الحسية تجتمع كلها على « عاطفة » موحدة وقد تستحضر في أذهاننا العلاقة الحميمة التي كانت بينه وبين أخيه الراحل . وإذاً فقد عكس دريد رؤيته الجمالية وأعطانا التأثير المتجاوب مع العاطفة من خلال عقد ارتباطات وعلاقات متنوعة تتخذ من البيئة عناصرها . وقد اتجه شعراء الرثاء هذا الاتجاه ، حيث لم تقع أعينهم على مظهر

بيئي إلا وربطوه بأنفسهم . وكانت عيونهم اللّماحة تجول داخل البيئة مقارِنَة هذا بذاك . وإذا صورهم تعكس لنا معارفهم ، لأنها معادل للواقع أو هي أعادت تركيبَ الواقع تركيباً جماليا ، بحيث يظهر على نحو ما يحب الشاعر أن يكون . وهنا يلعب الخيال الشعري دورَه الفعال ، فإذا تقلص دور الخيال – الذي لم يتحدث عنه القدماء كما نتحدث عنه نحن – طغت الحسِّيات ، أو فلنقل اتسعت رؤية الشاعر إلى ما يرى وراح يُكثِر من رصده فيكون ذلك الوصف الذي يكون جاهزاً لأن يوافق حالة الشاعر. والوصف في أعم صورة له حديث عن الطبيعة بأسبابها الحية والجامدة ، وهذه الأسباب محسوسة تماماً كعناصر الخيال . غير أن الشاعر الجاهلي كان ينجح في أن يحيلها إطاراً لمشاعره ، ولم يكن عليه إلا أن يجتهد في اختياره لمدركات البيئة وفي عقد العلاقات بينها . أي ينظر إلى الطبيعة من خلال ذاته هو ، ومن خلال ما يعانيه وما يشعر به . وما أقرب هذا مما رآه « شيلي » فهو يقول : « إن الشعر – كإحساس عام – يمكن تعريفه بأنه تعبير الخيال .» [٩] وكما يقول هنت: « إن الشعر يجسد الانفعالات ويصورها بواسطة الخيال ، أو يجسد صور الموضوعات التي تحتويها ، وتقوم الصور الأخرى حولها بإلقاء الضوء على تلك الموضوعات أيضاً لكي يتم الاستمتاع بها وإظهار الشعور بصدقها .» [١٠] بمعنى أن الخيال يلعب هنا دورين : دوراً يقوم بسيطرة إحساس معين على الصورة بحيث يجبرنا على النظر إليها من خلال هذا الإحساس ، ودوراً آخر يأتي نتيجة للدور الأول حيث يخلق وحدة مهيمنة شاملة بين الصور وبعضها عندما تتناول موضوعات مختلفة ، أو موضوعاً واحداً يهيمن عليه إحساس واحد .

ولا نريد أن نستطرد ، فنحن بين يدي شعر الجاهليين في الرثاء ولا بد أن نقول إن هذا الشعر الجاهلي استطاع أن يصور الطبيعة من خلال ذات الشاعر ، ولذا لم يكن شعراً سطحيا ولا ساذجاً يعني بظواهر الأشياء . يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : إن القول « ببساطة الشعر وصدق صوره يجافي طبيعة الفن عامة والشعر الجاهلي خاصة ، ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصوره الواقع الذي يصوره مشاكلة حقيقية ، لأنه لا يصور هذا الواقع في ذاته ، ولكنه يعكس رؤيته له ، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صورته خلقاً جديداً يعكس هذه الرؤية أو تلك ، وقد بلغ الشعر الجاهلي درجة عالية من التعقيد الفني في اللغة والأساليب والأوزان والصور الشعرية ، وهو تعقيد يفرض على دارسه أن يعنى بتحليل صوره لاستكشاف تلك العلاقات الجديدة التي خلقها الشعراء بين عناصر الصورة المختلفة .» [١١] وهذا يعني أنه كما تدل الصور المختلفة على رؤية الشاعر الذاتية للطبيعة ، تدل الصورة الواحدة على تعدد شخصيات الشعراء واختلافهم ، فقد يكون المنظر واحداً والجزئيات واحدة ،

ومع ذلك نستطيع عن طريق الوصف أن نميز شاعراً عن شاعر ، لأن عناصر الصورة الداخلية في تكوينها تتكون بطريقة خاصة حسب الحالة وحسب الموقف وحسب قدرة الخيال لدى الشاعر ، وبالتالي فإن لكل شاعر طريقته الخاصة المعبرة عن شخصيته .

وفي باب الرثاء نرى أكثر من شاعر يؤيد هذه الفكرة ، وإلا فلنعد من جديد إلى قراءة ساعدة بن جؤية في قصيدته التي يقول فيها (١٢) :

أرى الدَّهْرَ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ ... أَبودٌ بِأَطْرافِ المَناعَةِ جَلْعَدُ
تَحَوَّلَ لَوْناً بَعْدَ لَوْنٍ كَأَنَّهُ ... بِشَفّانِ ريحٍ مُقْلعِ الوَبْلِ يَصْرَدُ
تَحولُ قُشَعْريراتُهُ دون لَوْنِهِ ... فَرائِصُهُ مِنْ خيفَةِ المَوْت تُرْعَدُ
وَشَفَّتْ مَقاطيعُ الرُّماةِ فُؤادَهُ ... إذا يَسمَعُ الصَّوْتَ المُغَرِّدَ يَصْلِدُ
رَأى شَخْصَ مَسْعودِ بْنِ سَعْدٍ بِكَفِّهِ ... حَديدٌ حَديثٌ بِالوَقيعةِ مُعْتَدُ
فَجالَ وَخالَ أَنَّهُ لَمْ يَقَعْ بِهِ ... وَقدْ خَلَّهُ سَهْمٌ صَويبٌ مَعَرَّدُ
وَلا أسفَعُ الخَدَّيْنِ طاوٍ كَأَنَّهُ ... إذا ما غَدا في الصُّبْحِ عَضْبٌ مُهَنَّدُ
كأنَّ قَراهُ مُكْتَسٍ رازِقِيَّةً ... جَديداً بِها رَقْمٌ مِنَ الخالِ أَرْبَدُ

وصخر الغي حيث يقول (١٣) :

فَعَيْنَيَّ لا يَبقى عَلى الدَّهْرِ قادِرُ ... بِتَيْهورَةٍ تَحْتَ الطِّخافِ العَصائبِ
تَمَلّى بِها طولَ الحَياةِ فَقَرْنُهُ ... لَهُ حِيَدٌ أَشْرافُها كَالرَّواجِبِ
يَبيتُ إذا ما آنسَ اللَّيْلَ كانِساً ... مَبيتَ الغَريبِ ذي الكِساءِ المُحارِبِ
مَبيتَ الكَبيرِ يَشْتَكي غيرَ مُعتِبٍ ... شَفيفَ عُقوقٍ مِنْ بَنيهِ الأقارِبِ
بِها كانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسْدَسَ فَاسْتَوى ... فَأَصْبَحَ لِهْماً في لُهومٍ قَراهِبِ
يُرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرابِ فَيَنْتَحي ... مَسامَ الصُّخور فَهْوَ أَهْرَبُ هارِبِ
أُتيحَ لَهُ يَوْماً وَقَدْ طالَ عُمْرُهُ ... جَريمَةُ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ ساغِبِ
يُحامي عَلَيْهِ في الشِّتاءِ إذا شَتا ... وَفي الصَّيْفِ يَبْغيهِ الجَنى كَالمَناحِبِ
فَلَمّا رَآهُ قالَ للهِ مَنْ رَأى ... مِنَ العُصْمِ شاةً مِثْلَ ذا بالعَواقِبِ
أطافَ بِهِ حَتّى رَماهُ وَقَدْ دَنا ... بِأَسْمَرَ مَفْتوقٍ مِنَ النَّبْلِ صائِبِ
فَنادَى أخاهُ ثُمَّ طارَ بِشَفْرَةٍ ... إِلَيْهِ اجْتِزارُ الفَعْفَعِيِّ المُناهِبِ

وربيعة بن توبة العبدي (١٤) :

وَلَوْ كانَ شَيْءٌ فائِتَ المَوْتِ أحْرَزَتْ عمايَة إذْ راحَ الأغَرُّ المُوقَّف
سَما طَرْفُهُ وَالبيضُ حَتّى كَأنَّـــهُ حَصى جَفَّتْ عنه الرحائل أكلف
يَرُودُ بأرْضٍ ماؤُها في قلاتهـــا يصيف بِهَا بعْد الربيعِ ويخـــرف
إذَا شاءَ طلح أو أراك وسخبـــر لدَيه وذُو ظل من الغار أجدف
يكسّر أطرافَ البشام بروقــــه ومِنْ دُونِهِ هضب منيف ونفنف
فما زالَ عنه الجين حتّى استماله أَبو صِبْيَة طاوٍ مِن الزّادِ أعجف
يعالِجُهُ عـنْ نفسِـــه وبكفِّـــهِ مذربة زرق وفـــرع معطــــف

فهنا نرى المنظر الواحد ذا الجزئيات الواحدة ، ولكن كل شاعر قدم وصفاً يتفق مع تكوينه الشخصي ومع ذوقه الخاص . وفي الجانب المضاد لهذا تماماً هنالك قصائد كاملة تقوم على « تشبيهات » مبتكرة أو مجازات وليجورات أعتقد أنهم انفردوا بها عن سواهم ، ومن ثم حسبت لهم في مجال الاختراع .

وسنزيد هذا الموضوع تفصيلاً وإيضاحًا ، بعد أن نفرغ من بسط ما أجملنا كمقدمة للصورة في شعر الرثاء . وليكن الوصف مدخلنا الرئيسي، فهو أولى بالتقويم ، ومنه نعرف المحكّ الحقيقي في توفيق الشاعر أو تعثُّره.

١ – الوصف

الدارسون – في جملتهم إلا قليلا – أخطأوا في تحديد العلاقة بين الطبيعة والشاعر الجاهلي ، وأجمعوا تقريباً على أن شاعرنا القديم لم يحسن التعامل مع الطبيعة . مع أن نظرة جادة بعض الشيء – ولتكن متعمقة – تكشف بوضوح عن أن الطبيعة الجاهلية لم تعش كما عاشت في قلب طرفة وامرئ القيس والنابغة ودريد والخنساء ومن لف لفهم .

هؤلاء ربطوا أنفسهم تماماً بطبيعتهم ولم يفارقوها قط لا في أفراحهم ولا في أحزانهم . حقيقةً لم يظهر منهم عناية كبيرة إلى تعميق عاطفتهم عن طريقها ، إلا أننا لا نعدم ما يدل على أن الطبيعة كانت هي محور تعبيرهم . ومن ثم كان عجيباً من نقادنا أن يقسموا شعر الأولين إلى أغراض يجعلون الوصف أحد تلك الأغراض ، ويعنون وصف الطبيعة ناقة كانت أو مطراً أو جبلاً أو أحد الوديان .

وقد ألف شعراء الرثاء أن يندمجوا في الطبيعة – بدرجة أكبر – ربما لأنها أوسع بوتقة تسع أحزانهم أو ربما لأنها تحزن بقدر ما يحزنون ، وهما في الوقت نفسه المسرحُ الّذي تجري فوقه وقائع القدر أو تتحد ضرباته في شتّى الأشكال .

وقصائد الرِّثاايين – في الواقع – مشحونة باللمسات الواقعية التي تُكسبهم خواصَّ الوصّافين ، أعني وَصّافي الطبيعة الذين يُدمنون النَّظر إلى عناصرها الظاهرة . ففي عينية أبي ذؤيب المشاهدُ الثلاث التي عرضنا لها هي معادل موضوعي لإحساسه بالفقد والفجيعة ، والمشاهد الثلاثة تقع بين أحضان الطبيعة ، وفي أحد المشاهد عند أبي خراش نقرأ قوله (١٥) :

أَرَى الدَّهْرَ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ ... أَقَـبُّ تُبارِيهِ جَـدائِدُ حُوَّلُ
أَبَنَّ عِقاقًا ثُمَّ يَرْمَحْنَ ظَلْمَه ... إبـاءً وَفيهِ صَوْلَةٌ وَذَميـلُ
يَظَلّ على البَرْز اليَفاعِ كأنّه ... من الغارِ والخوفِ المُحِمِّ وَبيلُ
وظَلَّ لَها يومٌ كأنَّ أوارَه ... ذكَا النارِ من فيْحِ الفُروغِ طَويلُ
فلَمَّا رأينَ الشمسَ صارتْ كأنّها ... فُوَيْقَ البَضيعِ في الشّعاعِ خَميلُ
فَهَيَّجَها وانشامَ نَقْعا كأنّه ... إذَا لَفَّها ثمَّ استمَرّ سَحيلُ
منيباً وقد أمْسى تَقَدَّمَ وِرْدَها ... أقَيْدِرُ مَحْموزُ القِطاعِ نَذيلُ
فَلمَّا دَنَتْ بعد استماعٍ رهفنه ... يَنقّب الحجاب وَقْعهُنّ رَجيلُ
يُفَجِّينَ بالأيدي على ظهرِ آجِنٍ ... له عَرْمَضٌ مستأسِدٌ ونَجيلُ
فلمَّا رأى أن لا نَجاءَ وضمّه ... إلى المَوْتِ لِصْبٌ حَافظٌ وقَفيلُ
وكانَ هو الأدْنى فخلَّ فؤادَه ... من النَّبْل مفتوقُ الغِرار بَجيلُ

أي يحدد الإطار الذي عاش فيه ذلك الحمار الوحشي قبل أن يتعرض للموت .

وفي نتاج الخنساء ترى أحياناً اندماجاً كاملاً في وصف الطبيعة وإن تظل في معظم الأحيان مخلصة لولاتها ، ومع ذلك فهي تصف الطبيعة وهي تبكي فتقول (١٦) :

يا صَخْرُ وَرّاد ماءٍ قَدْ تَناذَرَهُ ... أَهْلُ المَوارِدِ ما في وِرْدِهِ عَارُ
مَشى السَّبَنْتى إلى هَيْجاءَ مُعْضِلَةٍ ... لَهُ سِلاحانِ أنْيابٌ وَأظْفارُ
وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ ... لَها حَنينانِ إعْلانٌ وإسْرارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ حتّى إذا ادَّكَرَتْ فَإنَّما هِيَ إقْبالٌ وإدْبارُ
لا تَسْمَنُ الدَّهْرَ في أرْضٍ وَإنْ رَتَعَتْ فَإنَّما هِيَ تَحْنانٌ وَتَسْجارُ

وإذا انعمنا النظر في هذه الأوصاف ، نجدها صورة كاملة واضحة المعالم بارزة السّمات ، لم يترك الشاعر جانباً من البيئة إلا رصده و وفّاه حقّه ، سواء في ذلك الجانب الطبيعي أو الجانب النفسي . ونستطيع أن نلاحظ ذلك في أنَّ الأتــن قد استبان حملُها ، والحمار حذِر شديد الحذر ، والغبار ممتد بين الحمار والأتن كخيوط لم تبرم ، وهذا الصياد فقير سيِّء الحال ، وحين تقذف الأتن بنفسها في الماء ، يصف الماء فهو آجن قد فسد، ويصف حركة أيديها تفج الماء سابحة ، ثم يعيِّن موضع الحمار من إناثه ، ولا ينسى الشاعر أن يصف السهم الذي كانت رميته مصمية .

فالشمول في الوصف ، والتدقيق في رصد الجزئيات من أبرز صفات الشاعر القديم حتى لكأنه كان يعتقد أنه عن هذه الطريق يكشف عن خبايا النفس الإنسانية .

ومثل ذلك أبو ذؤيب ، ودريد والخنساء فريق كبير من شعراء الرثاء ، افتنوا في الأوصاف ، فبينوا أحوال الحيوان النفسية ، ومثلوا مخاوفه وهواجسه ، وإن لم يهملوا هيئته من وصف أعضائه وحسن منظره ، وهو مذهبهم العام في الوصف . ففي قصيدة لزهير يصف فيها بقرة وحشية يطاردها الصياد وقد افترس السبع ولدها ، استطاع أن يوفر كل أسباب الأسى ، وأن يفتن في تعديد الألوان وتشكيل الحركات ، و وصف العواصف أو الحالة النفسية من أجل تجسيم الفجيعة ، يقول (١٧) :

كَخَنْساءَ سَفْعاءَ المَلاطِمِ حُـرَّةٍ مُسافِرَةٍ مَـــزْؤُدَةٍ أمِّ فَرْقَـــدِ
غَدَت بِسِلاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقى بِـهِ وَيُؤْمَنُ جَأشُ الخائِفِ المُتَوَحِّـــدِ
وَسامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ العِتْقَ فيهما إلى جَذْرِ مَدْلوكِ الكُعوبِ مُحدَّدِ
وَناظِرَتَيْنِ تَطْحَـرانِ قَذاهُمـــا كَأنَّهُما مَكْحولَتـــانِ بِإثْمِـــدِ
طَباها ضَحاءً أوْ خَلاءً فَخالَفَتْ إلَيْهِ السِّباعُ في كِنـــاسٍ وَمَرْقَدِ
دَماً عِنْدَ شَلْوٍ تَحْجُلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَبَضْعِ لحامٍ في إهابٍ مُقَـــدَّدِ
فجالَتْ على وَحْشِيِّها وَكَأنَّها مُسَرْبَلَةٌ فـــي رازِقِيٍّ مُعَضَّـــدِ
وَتَنْفُضُ عَنْها غَيْبَ كُلِّ خَميلَةٍ وَتَخْشى رُماةَ الغَوْثِ مِنْ كلِّ مَرْصَدِ

وَلَمْ تَدْرِ وَشْكَ البَيْنِ حتّى رَأَتْهُمُ ... وَقَدْ قَعَدوا أنفاقَها كلَّ مَقْعَدِ
وَثاروا بها مِنْ جَانِبَيها كِلَيْهِما ... وَجالَتْ وإنْ يَجْشَمْنَها الشَّدَّ تَجهَدِ
تَبذَّ الألَى يَأتينَها مِنْ وَرائها ... وَإنْ تَتَقَدَّمْها السَّوابِقُ تُصطَدِ

ألا ترى كيف نظر زهير إلى جانب اللون في البقرة ، فوصف خدها وعينيها وقرنيها وأذنيها وأعضاءها ، وذلك بجانب وصف حال البقرة . ولكي يقف عند خلجات نفسها واضطرابها رصد حركاتها ، الحركة الجسمية الظاهرة والحركة النفسية المصاحبة لها ، فهي مُسرعة في عودتها ، مضطربة قلقة على ولدها من سباع الصحراء ، وقد راعها مشهد ابنها وهو أشلاء معفرة ، ودماؤه تصبغ الرمال والطير حوله تحجل هنا وهناك . وبتوالي الأحداث تكثر الحركات، حركة عدوها السريع ، وحركة تلفتها ذات اليمين وذات الشمال ، وحركة عينيها الزائغتين وحركة الكلاب التي تطاردها .. إلخ .

وفي جانب آخر ذكر لبيد البقرة والثور في سبع قصائد ، وفي كل قصيدة يروي قصة حزينة ، فيها قلق وخوف ومطر وظلام ، ثم معركة ودمـاء . وتكاد تكون هذه القصص متشابهة ، غير أن المدقِّق في هذا الشعر يجد في كل قصة طعماً ولوناً يختلف عما في القصيدة الأخرى ، والسبب هو تشكيلاته بالطبيعة . وقد رأينا صورة البقرة (١٨) التي راحت ترعى مع صواحبها ، وغفلت عن ولدها ، فافترسته السباع على غرة منها ، فأضلته وهي لا تدري ما حل به ، فانطلقت تفتش عن هذا الصغير ، فإذا هو أشلاء معفرة بالتراب ولا تملك البقرة إلا أن تنفق ليلتها مروعة خائفة وقد لاذت بأصل شجرة ، والأمطار تنهمر على متنها الأبيض ، فلما أسفر الصباح عاودت بحثها عن ولدها ، وظلت كذلك سبع ليال كاملة حتى يئست وجف ضرعها واستبد بها الجزع ، ثم تبدأ صراعها مع الصياد وكلابه . هذه القصة – التي قد نعود إليها – وضعت في إطار طبيعي تمكّن الشاعر به من أن يجعلنا نحس دائماً الإحساس المظلِم المريب الذي لا يضمنا في سلام . وقد حرص الشاعر نفسه على أن يكرر « القصة » إلا أنه استعمل ذاته لوحة حساسة تلتقط المشاهد الطبيعية من زوايا أخرى تتجاوب مع إطار القصيدة العام ، وهو يقول وقد استحالت القصة نموذجاً للفجيعة الهائلة (١٩) :

كأنّها بعدما أفنيتُ جُبلتَها ... خَنْساءُ مَسْبوعَةٌ قَدْ فاتَها بَقَرُ
تَنْجو نَجاءَ ظَليمِ الجَوِّ أفْزَعَهُ ... ريحُ الشَّمالِ وَشفان لها دِرَرُ
باتَتْ إلى دُفِّ أرْطاةٍ تُحَفِّرُهُ ... في نَفْسِها مِنْ حَبيبٍ فاقِدٍ ذِكَرُ

إذا اطْمَأَنَّتْ قَليلاً بَعْدَما حَفَرَتْ   لا تَطْمَئِنُّ إلى أَرْطائِها الحُفَرُ
تَبْني بُيوتاً عَلى قَفْرٍ يُهَدِّمُها   جَعْدُ الثَّرى مُصْعَبٌ في دَفِّهِ زَوَرُ
لَيْلَتَها كُلَّها حَتّى إذا انْحَسَرَتْ   عَنْها النُّجومُ وَكادَ الصُّبْحُ يِنْسَفِرُ
غَدَتْ على عَجَلٍ وَالنَّفْسُ خائِفَةٌ   وَآيَةٌ مِنْ غُدُوٍّ الخائِفِ البُكَرُ
وَلَّتْ فَأَدْرَكَها أولى سَوابِقِها   فَأَقْبَلَتْ ما بِها رَوْعٌ وَلا بُهَرُ

ثمة أشياء هنا يختلف فيها لبيد مع نفسه إزاء البقرة الأولى ، إلا أنه يملك القدرة على الإثارة والتفجع ، وقد اهتم برصد البقرة وهي تعدو ، وتعالج بأرجلها الرمال تحفر فيها لتجد موضعاً مستقرا لحوافرها ، فتنهار الرمال وتتهدم الحفر ، وفي كل هذه الأحوال تبدو البقرة خائفة حذرة ، وتخشى أن يباغتها الصياد فيرميها على غرة منها .

ويلاحظ أن لبيداً في وصفه للبقرة يعنى بحالتها النفسية أكثر مما يعنى بوصف جسمها وأعضائها . ولا شك أنه لم ينفرد بهذه الخصلة في وصفه نزوع البقرة وفجيعتها التي هي فجيعة الإنسان ، فقد شاركه في ذلك شعراء غيره يتفاوت لديهم الشعور بالأسى والوحشة والألم ، ومع ذلك نحس لديهم وحدة تربطهم بالكون كله .

ومن تمام الصورة عند هؤلاء الشعراء عنايتهم بوصف المنازل والديار ، ومخاطبتها ومناجاتها وتحديد أماكنها وتكرار ذكرها ، فالمنازل أوطان الشعراء وديارهم ، فيها ذكرياتهم ومعاهد صباهم ومساكن أحبتهم وميادين حروبهم ، فهم يذكرونها بقلوب واجفة ودموع منهمرة حين يمرون عليها ويقفون عند خرائبها القديمة بعد أن خلت من أهلها ، ويلتمسون العبرة من أفاعيل الزمان وأحداث الليالي فتهز هذه المواضع عواطفهم وتثير أشواقهم .

وقد ذكروا هذه الديار التي تشوقوا إليها وذرفوا الدموع عندها ، مقرونة بذكر النساء الحبيبات حين يصفونهن ظاعنات ويتابعونهن بأبصارهم وبخيالهم ، ويعينون المواضع التي تمر بها أو تحل فيها ، ثم يصفون ديارهن وهي خالية غدت مسرحاً للوحش من الحيوان .

وكان التأمل في الديار يدعوهم إلى ذكر ما هطل فيها من مطر أو ما مرت عليها من ضروب الرياح . وكان وصف الديار وما يتعلق بها جزءاً من الصورة ، به تستكمل جوانبها وتتم أبعادها .

وقد تبدو أوصاف الشعراء الجاهليين في الحيوان وفي الطبيعة منفصلة، ولكنها في حقيقتها

غير ذلك ، فهي متصلة مترابطة ومتداخلة في أكثر الأحيان . وإذا نظرنا إلى قصائدهم الطوال نجد الموضوعات تتتابع مترابطة ، فحديثهم عن الديار وإقفارها يفضي إلى وصف الأمطار والسحب وأنواعها وألوانها ، وتكون من هذه السحب الأمطار والسيول الجارفة والأرض الندية التي تنبت العشب ، فتسكنها الحيوانات ، وتطمئن إليها ثم تضع صغارها هناك ، ويتجدد لذلك منظر الحيوان في حركته وانتقاله من مكان إلى آخر. وكلما أجال الشاعر الجاهلي النظر في الطبيعة من حوله وجد معالم جديدة تستحق الوصف والتشبيه .

وإذا كان الوصف – كما رأينا – خلفية ضرورية لفن التعبير الشعري بوجه عام ، فإنه في الرثاء مادة أصيلة يحتاج إليها الشاعر دائماً للتعبير عن أساه؛ذلك أن الطبيعة يمكن أن تتحول بين يدي الشاعر إلى وعاء يفرغ فيه عواطفه بحيث يصبح أساه أو حزنه جزءاً من طبيعة آسية أو مرآة تنعكس عليها آلامه شاء أو لم يشأ. وهذا يعني أن وصف الطبيعة في هذه الحال لا بد أن يتواءم مع مشاعره، وبالتالي يصبح الوصف موحياً بالأسى أو تمهيداً للفجيعة التي نزلت به .

٢- الوصف الرمزي

المقصود بهذا الوصف القصة الرمزية التي يقابلها من جانب الشاعر بشيء حاضر يكون في الرثاء شيئاً يعتصره في أسى أو ألم، واقتفاء بأثر المحدثين نسميها الصورة الرمزية أو التمثيل الأليجوري allegory . ولا نظن أن هناك اختلافاً كثيراً أو صغيراً حوْل وجود هذا النوع من المجاز ، فقد عرفه الجاهليون بأسماء الحكاية الوعظية أو المثل أو نحو ذلك . وعادةً ما كان الشعراء – وشعراء الرثاء بصفة خاصة – يلجئون إلى حكايات الحيوان، يستحضرون بها بعض حوادث الموت ومباغتات القدر . ويبدو لنا أن صورة الحيوان التي تدور في شعر الرثاء بقصة أو حكاية تمثل دائماً حيواناً آمناً يعيش حياته في خصب ونماء ، ويسعى لرزقه ، ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يحتسب ، وبموت هذا الحيوان تظهر العظة والعبرة . وثمة تفصيلات مناسبة و وقائع يختارها الشاعر لتصوير صياد ومعه كلابه يطارد الحيوان على نحو يوقظ كل أسباب الطبيعة من حوله .

وتتتابع هذه التفصيلات رامزة بقطاعاتها المختلفة إلى أبعد مما أمامنا ، أي رامزة إلى الصراع بين البقاء والفناء ، إلى ضربات القدر المختلفة وإلى الحيوان الهدف وأولاده أو زوجاته أو القطيع الذي يتحرك معه . وعلى هذا نقول : إن وجود الحيوان بهذا الوضع التصويري – في شعر الرثاء – يرمز إلى بلورة فكرة كأنها كانت مختفية ثم بعثتها الطبيعة أو

القدر المتحكم في الطبيعة ، فتكون الفظائع التي تجعل أبا ذؤيب في استسلام حزين يائس :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ   في رَأس شاهِقَةٍ أعَزُّ مُمَنَّعُ
وَالـدَّهْرُ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ   جـونُ السَّراةِ لَهُ جَدائِدُ أرْبَعُ

أو نحو ذلك مما لا بد أن يقنعه ويقنع الآخرين بقوة الموت وألم الفراق . وفي عينية أبي ذؤيب المشهورة – وهي ثلاث أليجورات متتابعة – نجد كل تجارب التعاسة والتحسر والألم والاستسلام . والمدهش أننا نكاد نراها عند شعراء الرثاء كافة ، فكأنها نماذج عليا كهذه التي حدثنا عنها كارل يونغ Yung وهو يعرض لما سماه الوعي الجمعي . علماً بأن شعراء الرثاء الجاهليين توصلوا عن هذه النماذج – وهي بطبيعة الحال متكررة أبداً – إلى تنويعات مؤثرة دلت على أنهم كانوا على قدر كبير من نفاذ البصيرة .

ومع ذلك فلنقرأ لبيداً والنابغة وزهيرا، فكل منهم وقف عند الثور الذي تربيه الطبيعة وترعاه إلى أن يشب عن الطوق ويكوّن أسرة – في سلام خادع وطمأنينة قلقة – حتى يحين حينه في مشاهد سريعة ودافقة بالحيوية . وقد يصبح الثور في هذه المشاهد كالحارس اليقظ أو الجندي المستبسل بغير جدوى ، وهو يسير من تجربة إلى تجربة – وربما من موقف إلى موقف – نحو استكناه ما يسمع من صوت بعيد أو قريب أو إدراك دخيلة حياة الشجرة التي يختبئ وراءها. ثم يحتل الأمر الواقع مكان هذا الترقب أو التوجس – وقد أحسن الشاعر تخيله – ليقع الموت القاسي حيث تصبح الطبيعة قاتلته أو المضحية به من أجل بقائها الخالد .

أ هي فكرة أسطورية ؟ لا أدري ، ولكن خيال الشاعر الجاهلي لا شك كان يرده – بلا وعي – إلى التاريخ الطويل المليء بمن استجابوا للفداء المقدس على هذا النحو الذي تحكيه أليجورات الرثاء عند الجاهليين .

ولم يخطئ الجاحظ بعد ، حين قال قولته المشهورة : « ومن عادة الشعراء ، إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً – وقال : ناقتي بقرة، من صفتها كذا – أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها .» [٢٠] فنحن بين يدي نموذج أعلى ، ويعود الشعراء من ورائه بإدراك واحد للجانب الآخر من الحياة ، وهو : لا أمل في الاستمرار ، فالموت واقع ولا بد أن تتحرك النفوس بأحزان الموت المتجددة .

وفي هذا المجال تحضرني رؤية باحث كان عرض لبعض صور الحيوان في الشعر الجاهلي، فلما فرغ قال : « ومن هذه الصور نستطيع أن نؤكد أن الشعراء كانوا يقلدون في أوصافهم نماذج شعرية سابقة ، ويسلكون في تتبعهم لحركات هذه الصور وألوانها طرقًا عرفوها وسمعوها وحاولوا أن يترسموا خطوات من سبقهم من الشعراء في هذا المضمار ، ولم يستطيعوا أن يخرجوا عن هذه الحدود إلا بما سمحت لهم قدرتهم على التعبير ، ومهارتهم في استخدام الصور التي اهتدوا إلى رسمها ، وحذقهم في اختيار الألفاظ والمعاني الملائمة للجو الشعري الذي يريدون التعبير عنه .. » (٢١)

ونحن نقول: إنه من هذا التكرار أو التقليد وبهذا الفكر الشعري الجاهلي ونظر الشاعر إلى الكون والحياة ؛ نجد أن الصور الرمزية داخل تلك القطاعات الاستطرادية التي استخدمها الشاعر الجاهلي الأول ليست إلا معادلا للموت ، ثم تداول الشعراء الخلف هذه الصور الرامزة ، جيلا بعد جيل ، مضيفين مشاعر روحية أو أخلاقية تتفق وشخصية كل شاعر وكل قبيلة ينتمي إليها الشاعر – سواء أ كان واعيًا إلى أنه والحيوان والطبيعة التي يعيش فيها شيء واحد أو لم يكن .

« والشاعر في تصويره للصراع بين الحياة والموت من خلال وصف الحيوان يبرزه على مستويات ثلاثة : مستوى يتكافأ فيه جانبا الصراع في معركة ضارية ، تنتصر فيها إرادة الحياة في أغلب الأحيان، ممثّلة في ذلك الثور الوحشي الذي زودته الطبيعة بسلاح ماض وقدرة فائقة على القتال يقهر بها تدبير الصياد ويصرع بها كلابه، ومستوى تنتصر أيضًا فيه إرادة الحياة في كثير من الأحيان لكن بأسلوب آخر هو الفرار من الموت بدلا من مواجهته ، ويتمثل في قطيع من حمر الوحش لا تكاد تحس نبأة الصياد أو قوسه أو كلابه حتّى تولي الأدبار ناسجة وراءها مُلاءة من الرمال والغبار تحجبها عن عين الموت ، وقد يستطيع الموت أن يظفر بواحد منها تخلّف أو خانته قواه أو حانت منيته . أما المستوى الثالث فحيث تقع المأساة ويقهر الموت إرادة الحياة.» (٢٢) وهذا المستوى الأخير الذي ذكره الدكتور عبد القادر القط هو الذي ظهر دائمًا في قصائد الرثاء .

يختار الشاعر الثور رمزًا للإرادة والمواجهة ، ويختار الحمر الوحشية رمزًا للقدرة على النجاة بالحذر والفرار ، ويمثل بمصرع الوعل المعتصم بأعالي الجبال فواجع الحياة ومآسيها ؛ إذ يتسلل الموت إلى الأحياء الغافلين فيقتنص حياتهم أو يفجعهم في أعزائهم .

والحق أن الرمز العام واضح في أغلب الصور الشعرية التي ترصد الصراع بين الحياة والموت في عالم الصحراء ، لكنه يتخذ في صورة الثور – وهو القادر على المواجهة والقتال – وضعاً فريداً متميزاً عن سائر ألوان ذلك الصراع ، فالثور كائن مغترب متفرد قلق ، يجد الوحشة في ظلمة الليل وهبّ الريح و وقع المطر ، وهو في تلك اللحظات التي يُعده فيها الشاعر لخوض معركة الحياة والموت ، بعيد عن قطيعه ، وحيد . يقول أبو ذؤيب (٢٣) :

وَالدَّهْرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِـهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُـرَوَّعُ
شَغَفَ الكِلابُ الضّارِياتُ فُؤادَه ... فَإِذا يَرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ
وَيعوذُ بالأَرْطى إذا مـا شَفَّـهُ ... قَطْرٌ وَراحَتْهُ بِلَيْـلٍ زَعْـزَعُ
يَرْمي بِعَيْنَيْهِ الغُيوبَ وَطَرْفُـهُ ... مُغْضٍ ، يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ
فَغدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَـهُ ... أولى سَوابِقِها قَرِيبًـا أَوْزَعُ
فاهْتاجَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَـهُ ... غُبْرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وأَجْـدَعُ

وتتضمن الصورة في سياقها وبعض ألفاظها معاني الاغتراب والوحدة والقلق والتفرد والخوف : أفزته ، شغف الكلاب فؤاده ، يفزع ، يرمي بعينيه الغيوب . ويبدو الثور في الصورة وقد حل « ضيفاً » على شجرة الأرطى يحتمي بأغصانها من المطر ، كأنه فارس قد نذر نفسه لمعركة مقدسة لا يدري أين ومتى تقع ، لكنه يبيت ينتظر الحدثان أو كمن يقضي نذراً كما يقول لبيد (٢٤) :

فَباتَ كَأَنَّهُ قاضي نُذورٍ ... يَلوذُ بِغَرْقَدٍ خَضِلٍ وَضالِ

وكما يقول النابغة (٢٥) :

فَباتَ كَأَنَّهُ قَاضي نُذورٍ ... شَرى لله يَنْتَظِرُ الصَّباحا

يقول الدكتور عبد القادر القط (وكأنه يؤكد فكرة النمطية التي عرضنا لها) :« ولا تكاد تخلو الصورة الكاملة للثورة من إشارة إلى المطر أو الطلل وهو يتحدر فوق ظهره وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية، فهي تغسله وتطهره ، وتطيبه قبل المعركة .» (٢٦)

وقد عكف الجاهليون على هذه الصورة فكرروها ، ولم يفقدوها مع ذلك الدم أو الحياة التي توقظ الفكر والإحساس ، والتي لا تجعلنا نفتقد جوانب التغيير فضلا عن العمق الذي

يؤكد أن الشاعر الجاهلي كان إنساناً قبل أن يكون صانعاً للنمط والزخرفة . وقد برهن النابغة على ذلك فقال (٢٧) :

أسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الجَوْزاءِ سارِيَةٌ　　تُزْجي الشّمالَ عَلَيْهِ جامدَ البَرَدِ

كما قال في موضع آخر (٢٨) :

باتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْباءُ تَسْفَعُه　　مِنْها بِحاصِبِ شَفّانٍ وَأمْطارِ

وقال زهير أيضاً (٢٩) :

فَأدْرَكَتْهُ سَماءٌ بَيْنَها خَلَلٌ　　تَروي الثّرى وَتُسيلُ الصَّفْصَفَ القرفا

فَباتَ مُعْتَصِماً مِنْ قَرِّها لَثِقاً　　رَشٌّ السَّحابُ عَلَيْهِ الماءَ فَاطَّرَقا

ثم قال عبيد بن الأبرص (٣٠) :

باتَتْ عَلَيْهِ لَيْلَةٌ رَجَبِيَّةٌ　　نَصباً تَسُحُّ الماءَ ، أوْ هِيَ أبْرَدُ

فإذا انتهى الشاعر إلى المعركة بين الثور والكلاب والصائد ، أشعرنا بقوة فنه وقدرته على كشف السر العظيم وراء الدفاع المميت عن النفس. والثور عندما يرى أعداءه يعتريه شيء من الخوف في أول الأمر ، ثم ما يلبث أن يزيل عن نفسه هذا الخوف فيندفع إلى غمار المعركة ، وهل يمكن أن يستسلم بسهولة ؟ إن هذا التصوير الحسي لذلك المنظر الفطري المثير – حيث تنهشه الكلاب ويناطحها فيجتمع الرعب والروعة – ليدل على أن الشاعر يريد دائماً أن يستفزنا بحزنه بتلك الأشياء التي تنجُم عن الضربات المفاجئة أو الضربات التي قد تكون في الحسبان أحياناً وتظل تُلاحقنا في كل الأحيان . قال أبو ذؤيب (٣١) :

يَنْهَشْنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحْتَمي　　عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَيْنِ كَأنَّما　　بِهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أيْدَعُ

فَكَأنَّ سَفّودَيْنِ لَمّا يُقْتَرا　　عَجِلا لَهُ بِشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الغُبارِ وَجَنْبُهُ　　مُتَتَرِّبٌ ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

حَتّى إذا ارْتَدَّتْ وَأقْصَدَ عُصْبَةً　　مِنْها وَقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ

فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ　　بِيضٌ رِهافٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

فَرَمى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوى لَهُ　　سَهْمٌ فَأنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

فَكَبا كَما يَكْبو فَنيقٌ تارِزٌ　　بِالخَبْتِ إلا أنَّهُ هُوَ أبْرَعُ

وهكذا يتحول المنظر كله إلى واقعة تقول شيئاً معيناً بالرغم من أنها قالته مراراً ، بمعنى أنها تتحول إلى رمز وإن تكن تحتفظ بعمومية لعلها هي التي جعلت بعض الدارسين ينشطون إلى وصف الشعر الجاهلي بالتكرار والسطحية (٣٢) .

أما الحمار الوحشي فلا يستطيع القتال مثل الثور ، إذ ليس له قرنان يذود بهما كقرنيه ، لكن له مع ذلك سلاحين يقومان مقام القرنين ويغنيان غناءهما في كثير من الأحيان ، هما الحذر والهرب . « والصائد من جهة أخرى ليس في حاجة إلى أن يعد لهذا اللقاء كلاباً ضارية مدربة على الصيد والقتال ، بل يتدرع بالختل والتربص ويرمي عن قوسه من بعيد كأنه القدر الخفي .» (٣٣)

وهذان هما محور الصورة في هذا الصراع : حذر وترقب ثم مبادرة إلى الفرار من جانب حمار الوحش ، أو اختفاء وتربص ثم فرصه متاحة للصائد .

وإذا كنا نرى الثور – في صور هؤلاء الشعراء – غريباً متفرداً يشعر بالوحشة والقلق ، فإن حمار الوحش عندهم على نقيض ذلك آنس بسربه ناعم في مرتعه لا يزعجه عنه إلا جفافه ، مما يضطره التماس الماء أينما وجده. « والحمار بين أتنه سيد مسيطر يجمعها ويفرقها ويختار لها المورد الذي تُرِد ، ويسوقها إليه ويحدد لها لحظة الورود . إنه – في الصورة – كشيخ القبيلة المحنك الذي عركته التجارب فمنحته معرفة كأنها الفطرة الثانية تهديه الطريق وتجنبه المخاطر وتنجيه منها إذا صادفته . وكأن الشاعر – في مقابل صورة البطل الفرد – يرسم صورة لمجتمع قبلي منظم .» (٣٤)

لذلك يعايش الشاعر – في صورته – حمار الوحش أكثر مما يعايش الثور ، ويرسمه في لحظات أمنه بين سربه مليئاً بالحياة والقوة ومعاني السيطرة ، فيقول أبو خراش الهذلي (٣٥) :

أرى الدَّهْرَ لا يَبْقى عَلى حَدَثانِهِ ... أَقَبُّ تُبارِيـــهِ جَدائِـــدُ حُـــوَّلُ
أَبَنَّ عِقاقاً ثُمَّ يَرْمَحْنَ ظَلْمَهُ ... إباءً وَفيـــهِ صَوْلَـــةٌ وَذَميـــلُ
يَظَلُّ عَلى البَرْزِ اليَفاعِ كَأَنَّـــهُ ... مِنَ الغارِ وَالخَوْفِ المُحِمِّ وَبيلُ
وَظَلَّ لها يَوْمٌ كَأَنَّ أُوارَهُ ... ذَكا النَّارِ مِنْ فَيْحِ الفُروغِ طَويلُ
فَلَمّا رَأَيْنَ الشَّمْسَ صارَتْ كَأَنَّها ... فُوَيْقَ البَضيعِ في الشُّعاعِ خَميلُ
فَهَيَّجَها وَانْشامَ نقعًـا كَأَنَّـــهُ ... إذا لَفَّها ثُمَّ اسْتَمَرَّ سَحيلُ

مُنيباً وَقَدْ أَمْسى تَقَدَّمَ وِرْدَها   أُقَيْدِرُ مَحْموزُ القِطاعِ نَذيلُ
فَلَمَّا دَنَتْ بَعْدَ اسْتِماعٍ رَهَفْنَهُ   بِنَقْبِ الحِجابِ وَقْعُهُنَّ رَجيلُ
يُفَجِّينَ بِالأَيْدي عَلى ظَهْرِ آجِنٍ   لَهُ عَرْمَضٌ مُسْتَأْسِدٌ وَنَجيلُ
فَلَمَّا رَأى أَنْ لا نَجاءَ وَضَمَّهُ   إِلى المَوْتِ لِصْبٌ حافِظٌ وَقَفيلُ
وَكانَ هُوَ الأَدْنى فَخَلَّ فُؤادَهُ   مِنَ النُّبْلِ مَفْتوقُ الغِرارِ بَجيلُ
كأَنَّ النَّضِيَّ بَعْدَما طاشَ مارِقاً   وَراءَ يَدَيْهِ بِالخَلاءِ طَميلُ

فالشاعر يتابع الحمار لحظة بلحظة وهو يسوق أتنه يميناً وشمالاً حتى لا يمر على طريق الرامي ، فهو خائف حذر ، والصائد فقير رث الهيئة ينتظر اللحظة المناسبة لإطلاق سهامه . ويختم الشاعر الصورة بورود الحمار وأتنه الماء ، وهنا يبدأ الصراع ، ويطلق الصائد سهامه فيصيب إحداها الحمار – لقربه منه – فيرديه قتيلا ، وهذه نهاية كل حيّ .

وقد تطول الصورة أو تقصر لكنها لا تكاد تخلو من تلك اللحظات الأساسية التي يمكن أن توحي بما تتضمنه من دلالات ورموز عن لقاء الحياة والموت .

* * *

ومثلما ساق الشعراء الجاهليون قصصاً عن الحيوان في مراثيهم ، ساقوا أيضاً قصصاً عن الطير ، لكن تركيب جزئيات الصورة هنا يختلف ، كذلك لا نجد تقليدية خالصة كالتي نراها في الصورة الرمزية التي رسمت للبهم بوجه عام .

إن الشاعر ينطلق في تصوير العقاب ، وقد انقضت على حيوان أو انقض عليها حيوان آخر أو طير أقوى منها . وتتطور الأحداث إلى النهاية كما بينت في الفصل الأول من الباب الثاني. ولننظر إلى قول عبيد بن الأبرص (٣٦) :

كَأَنَّها لِقْــوَةٌ طَلــوبُ   تُخْزَنُ في وَكْرِها القُلوبُ
باتَتْ على إِرَمٍ عُذوبــاً   كَأَنَّها شَيْخَةٌ رَقــوبُ
فَأَصْبَحَتْ في غَداةِ قِرَّةٍ   يَسْقُطُ عَنْ ريشِها الضَّريبُ
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَباً مِنْ ساعَةٍ   وَدونَهُ سَبْسَبٌ جَديـبُ
فَنَفَضَتْ ريشَها وَانْتَفَضَتْ   وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَريبُ

يَدُبُّ مِنْ حِسِّها دَبِيبًا وَالعَيْنُ حِمْلاقُها مَقْلوبُ
فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسيبُ
فَاشْتالَ وَارْتاعَ مِنْ حَسيسِها وَفِعْلُهُ يَفْعَلُ المَذْءُوبُ
فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِها مَكروبُ
فَجَدَّلَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ فكدَّحَتْ وَجْهَهُ الجَبوبُ
يَضْغو وَمِخْلَبُها في دَفِّهِ لا بُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقوبُ

هذه قصة رمزية أو مجاز يقول شيئًا ويعني شيئًا آخر ، إذ ليست المسألة عقابًا تحاول افتراس ثعلب ، بل المسألة وراء الصورة القولية المحسوسة – وهي إيقاعات الشعر وتكوينات ألفاظه – فكرة الحياة بشقيها العاديّ والمأسويّ وبطرفيها الإنسان والبُهم ، وكلاهما بين يدي قدر يلهمهما بالموت في كل عناصر الموجودات ، بل كذلك في « الكائن » نفسه ، وإلا فلنتأمل في الرعب في حملاق العين المقلوب ، وفي المطاردة التي هي بصر نافذ في معنى الحياة ، أن يكون الحي طالبًا مطلوبًا. وهذه مادة خصبة في كل الأخيلة التصويرية التي أسلفنا القول فيها، والتي زعمنا أنها تنم على هذه الوحدة التي تعيش فيها الكائنات الحية أيا ما كانت .

ويرسم صخر الغيّ صورة رمزية أخرى للعقاب في أثناء رثائه لأخيه(٣٧)، فنرى عقابًا تركت فرخيها للصيد ، وإذ ترى غزالا تحاول اصطياده ولكنها تواجه القدر المرسوم فلا تفلت منه إذ ينكسر بعضها وتعجز عن الصيد وعن العودة إلى وكرها ، ويظل فرخاها العاجزان في انتظارها إلى الأبد .

والصورة على إيجازها لم تكتف بتصوير فعل الدهر بالعقاب بل أكدت أن الدهر دائمًا بالمرصاد لكل كائن حيّ . ولكن الصورة نفسها مع ذلك لا يقصد منها تصوير معركة بين عقاب وغزال ، فهذه حقيقة ولكن يقصد منها تصوير فعل القدر أو حتمية المصير ، وهذا مجاز يوحد بين العاطفة والفكرة ، وإذاً تصبح الصورة الشعرية في مجال الرثاء عند الجاهليين معبرة عن فكر الشاعر المتأمل في الحياة والكون وفي الفناء والموت ، وقد استطاعت من غير شك أن تحدد العلاقة بين الإنسان والحيوان في وحدة تربطهما بوحدة الكون أو وحدة الوجود .

* * *

ومن « الليجورات » التي اهتم بها الشعراء الجاهليون في مراثيهم : ظاهرة قص أخبار مَن مضى ، قصدَ التأسي والعبرة ، ولكن لا تبلغ أكثر إشارات الشعراء الجاهليين – إلى حوادث التاريخ وشخوصه – إلى أن تكون رواية لقصة . فالحادثة إذا كانت شهيرة معروفة اكتسبت في كلامهم صفة المثل الوجيز ، واكتفى الشاعر بالإلماح إلى حوادثها وأبطالها . ومن هذا اللون أكثر قصص ملوك العرب وقبائلهم القديمة والبائدة . ويتحكم ميل الشاعر وشخصيته الفنية كذلك في إفاضته أو إيجازه في السرد ، فلبيد مثلا يكاد يقف عند الأسماء ويقدمها متراكمة وجيزة دون حدث إلا في النادر (٣٨) .

ويبدو أن بعض الشعراء يميل إلى أن يجعل القصة مرئية أمامنا ولا سيما إذا عرض لبعض ملوك اليمن وحصونهم ، ومن ذلك قول أبي الطمحان القيني في مأرب (٣٩) :

أ لَم تَرَوْا مَأرِباً ما كانَ أحْصَنَهُ … وَما حَوالَيْهِ مِنْ سور وَبُنْيانِ
ظَلّ العُبادِيُّ يَسْقِي فَوْقَ قُلّتِهِ … وَلَمْ يَهَبْ ريبَ دَهْرٍ جِدِّ هَوّانِ
حَتّى تَناوَلَهُ مِنْ بعدِ ما هَجعوا … يَرْقى إلَيْهِ عَلى أسْبابِ كَتّانِ

ويقول فيه الأعشي (٤٠) :

فَفي ذاكَ لِلْمُؤْتَسي أسْوَةٌ … وَمأرَبُ قَفّى عَلَيْها العَرِمْ
رُخامٌ بَنَتْهُ لَهُمْ حِمْيَرٌ … إذا جاءَهُ ماؤُهُمْ لَمْ يَرِمْ
فَأرْوى الزُّروعَ وَأعْنابَها … عَلى سِعَةٍ ماؤُهُمْ إذ قُسِمْ
فَعاشَوا بِذَلِكَ في غِبْطَةٍ … فَجارَ بِهِمْ جارِفٌ مُنْهَزِمْ
فَطارَ القُيولُ وَقيلاتُها … بِيَهْماءَ فيها سَرابٌ يَطِمْ
فَطاروا سِراعاً وما يَقْدِرو … نَ لِشُرْبِ صَبيٍّ فُطِمْ

وأما قصص ملوك الحيرة فما أكثر ما رددوها، وكذلك قصص الغساسنة الذين كانوا أقوياء ممتنعين بالحصون والجيوش ومع ذلك لم ينجهم شيء من ذلك من الدهر.

يقول الأسود بن يعفر (٤١) :

ماذا أؤَمِّلَ بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ … تَرَكوا مَنازِلَهُمْ وَبَعْدَ إيادِ
أهْلُ الخَوَرْنَقِ وَالسَّديرِ وبارِقٍ … وَالقَصْرِ ذي الشُّرُفاتِ مِنْ سِنْدادِ
أرْضاً تَخَيَّرَها لِدارِ أبيهِمُ … كَعْبُ بْنُ مامَةَ وَابْنُ أمِّ دُؤادِ

جَرَتِ الرِّياحُ عَلى مَكانِ دِيارِهِمْ فَكَأَنَّما كانُوا علــى ميعــادِ
فَلَقَدْ غَنُوا فيها بِأَنْعَمِ عيشَةٍ في ظِلِّ مُلْكٍ ثابِتِ الأَوْتادِ
نَزَلوا بِأَنْقَرَةٍ يَسيلُ عَلَيْهِمُ ماءُ الفُراتِ يَجيءُ مِنْ أَطْوادِ
أَيْنَ الَّذينَ بَنَوا فَطالَ بِناؤُهُمُ وَتَمَتَّعــوا بِالأَهْــلِ وَالأَوْلادِ
فَإِذا النَّعيمُ وَكُلُّ ما يُلْهى بِهِ يَوْماً يَصيرُ إِلى بِلًى وَنَفادِ

ومعلوماتهم عن الفُرْس كانت وفيرة ، فهم يذكرون ملوكهم بأسمائهم ، ويشيرون إلى شيء من قصص هؤلاء الملوك بدقة ، من ذلك قول عدي (٤٢) :

قَتَلوا كِسْرى بِلَيْلٍ مَحْرَماً فَتَوَلّى لَمْ يُمَتَّعْ بِكَفَن

ويقول (٤٣) :

أَيْنَ كِسْرى ، كِسْرى الْمُلوكِ أَنو شِروان أَمْ أَيْنَ قَبْلَهُ سَابور

أما قصص العرب من الدول القديمة والقبائل البائدة فالإشارة إليه كثيرة ، وأكثر الإشارة إليهم تستخدم أمثالا للقوة والكثرة والأمن الذي لم يدم لهم ، وأمثلة من الاندثار وذهاب الريح. يقول سويد بن أبي كاهل (٤٤) :

إِنْ أَذُقْ حَتْفي فَقَبْلي ذاقَهُ طَسْم عاد وَجَديس ذُو السَّبع

ومن شخوص هذا القصص العربي لقمان ، وهو مثل في طول العمر ونسوره ومنها « لُبَد » التي استخدمت رمزاً أسطوريا كما سبق أن أوضحت .

يقول سلمى بن غوية بن ربيعة الضبي (٤٥) :

أَ و لَمْ تَرَ لُقْمــانَ أَهْلَكَهُ ما اقْتاتَ مِنْ سَنَةٍ وِمِنْ شَهْرِ
وَبَقاءُ نَسْرٍ كُلَّما انْقَرَضَتْ أَيّامُهُ عادَتْ إِلى نَســرِ
ما طَال مِن أَبَدٍ على لُبَدٍ رَجَعَتْ مَحورَتُهُ إِلى قَصَرِ

ومنها أيضاً سليمان بن داود . يقول الأعشى (٤٦) :

وَلا عادِياً لَمْ يَمْنَعِ المَوْتَ مالُهُ وَحِصْنٌ بِتَيْماء اليهوديّ أَبْلَقُ
بَناهُ سُلَيْمانُ بنُ داوُدَ حِقْبَةً لَهُ أَزَجٌ عالٍ وَطَيٌّ مُوَثَّقُ
يُوازي كُبَيْداءَ السَّماءِ وَدونَهُ بَلاطٌ وَدارَت وكِلْسٌ وَخَنْدَقُ

ومن القصص الذي يدور حول الإنسان ، لون يختار أمثلة من عامة الناس ليسوا مقصودين لذاتهم، بل لتمثيل الإنسان بعامة. وهذا القصص – مع أنه يدور حول الإنسان – قريب الشبه من حيث المحتوى والمغزى من قصص الحيوان ، فبعض هذا القصص يساق في الرثاء مع قصص الحيوان ، ويقدم يالتقديم نفسه ونستخلص منه العبرة ذاتها . من ذلك قول أبي ذؤيب في عينيته المشورة [٤٧] :

وَالدَّهْرُ لا يَبْقى عَلـى حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ
وَالدَّهْرُ لا يَبْقى عَلـى حَدَثانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَديدَ مُقَنَّعُ
حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرْعُ حَتّى وَجْهُهُ مِنْ حَرِّها يَوْمَ الكَريهَةِ أَسْفَعُ
تَعْدو بِــه خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها حَلَقَ الرِّحالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمزَعُ
بَيْنا تَعَنُّقِهِ الكُمــاةَ وَرَوْغِهِ يَوْمًا أُتيحَ لَهُ جَرِيءٌ سَلْفَعُ
فتنادَيــا وَتواقَفَتْ خَيْلاهُمــا وَكِلاهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ
فتخالَســا نَفْسَيْهِمــا بنَوافِــذٍ كَنوافِذِ العُبُطِ الَّتي لا تُرْقَعُ
وَكِلاهما قَدْ عاشَ عيشَةَ ماجِدٍ وَجَنى العَلاءِ لَوَ انَّ شَيْئًا يَنْفَعُ

فهو يرسم صورة لبطلين فارسين مستعدين ، تقابلا للقتال ، لكن المجد والبطولة الإنسانية ذاهبة زائلة مثل سائر الأشياء . وهذان البطلان سارا إلى مصيرهما المحتوم وهو الموت ، وهما آلة نفذا حكم الدهر في نفسيهما مخدوعين بحلم المجد ، وهما في النهاية لا يختلفان عن حمار الوحش أو عن الثور .

ومن القصص الذي يختار الإنسانَ بطلا ، ما يأتون به على سبيل تقريب عاطفتهم و وجدهم ، فهو تشبيه ضمني ولكنه تشبيه طويل النفس يمتد حتى يرسم صورة قصصية رائعة لأمومة ، وهذه الصورة تشبه ما يروونه عن البقرة المسبعة . فالأم عجوز ، وهي ذاتُ وحيد ، تتعلّق به حياتها وآمالها ، وهو يخرج مع أصحابه غازيًا ، ثم إنهم يرجعون دونه وينعون لها وحيدها فتبكيه أحرَّ البكاء وتعبر عن لوعتها كما تفعل الأم من الحيوان حين تغفل عن ابنها فتأكله السباع ، فهي تعود إلى حيث تركته وتدور هناك تناديه وتدعوه . فالقصة من حيث السياق والخطوط العامة واحدة ، ولكن يميزها في قصص الإنسان فهمُه وحواره وأساليبه في التعبير عن عواطفه المختلفة . يقول أبو ذؤيب [٤٨] :

وَما إنْ وَجْدُ مُعْوِلَةٍ رَقوبٍ ... بِواجِدِها إذا يَغْزُو تُضيفُ
تُنَفِّضُ مَهْدَهُ وتَذُبُّ عنه ... وما تُغْني التَّمائِمُ وَالعُكوفُ
تَقولُ لَهُ : كَفَيْتُكَ كُلَّ شَيْءٍ ... أَهَمَّكَ ما تَخَطَّتْني الحُتوفُ
فَبَيْنا يَمْشِيانِ جَرَتْ عُقابٌ ... مِنَ العِقْبان خائِتَةٌ دَفوفُ
فَقالَ لَهُ – وَقَدْ أَوْحَتْ إِلَيْهِ ... أَلا للهِ أُمُّكَ ما تَعيفُ
بِأَرضٍ لا أَنيسَ لَها يَبابٍ ... وأَمْسِلَةٍ مَدافِعُها خَليفُ
فَقالَ لَهُ : أَرى طَيْرًا ثِقالاً ... تُبشِّرُ بِالغَنيمَةِ أو تُخيفُ
فَأَلْفى القَوْمَ قَدْ شَرِبوا فَضَمّوا ... أَمامَ الماءِ ، مَنْطِقُهُمْ نَسيفُ
فَلَم يَرَ غَيْرَ عادِيَةٍ لِزاماً ... كَما يَتَهَدَّمُ الحَوْضُ اللَّقيفُ
فَراغ وَزَوَّدوهُ ذاتَ فَرْغٍ ... لَها نَفَذٌ كَما قُدَّ الحَشيفُ
وَغادَرَ في رَئيس القَوم أُخرى ... مُشَلْشَلَةً كَما قُدَّ النَّصيفُ
فَلَمّا خَرَّ عِنْدَ الحَوْشِ طافوا ... بِهِ وَأَبانَهُ مِنْهُمْ عَريفُ
فَقالَ أَما خَشيتَ وَلِلْمَنايا ... مَصارِعُ – أَنْ تُخَرِّقَكَ السُّيوفُ
فَقالَ : لَقَدْ خَشيتُ وَأَنْبَأَتْني ... بِهِ العِقْبانُ لَوْ أَنّي أَعيفُ
وَقالَ بِعَهْدِهِ في القَوْمِ : إِنّي ... شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يَشْفى اللَّهيفُ

فالقصة تصور الابن صعلوكاً يغزو على رجليه لأنه عداء ، ونهايته نهاية الصعاليك . فقد أحاط به الأعداء من كل ناحية وقتلوه بعد أن قتل رئيسهم . ومثل هذا الابن جدير بأن يستخرج ما تكن الأم من حب ولهفة بتعرضه الدائم للأخطار ، وذلك هو ما يرمي إليه الشاعر، فهو قد ساق القصة كلها ليشبه عاطفته بعاطفة الأم .

وعلى هذا النحو نرى أن أهم ميزه وأظهرها في قصص الشعراء الجاهليين ، أنه لا يساق لذاته ، وإنما يساق للتمثيل لأنه مجاز ومن ثم كان لهذا القصص كثير من خصائص الأمثال.

وأدل ذلك مراقبة الشاعر للتطابق بين مورد المثل ومضربه ، أو بين المتمثل له والتمثل به ، ويتجلى في قصص الحيوان فيما لاحظناه من أنه ينهي قصته بموت الحيوان . وقد تصل المطابقة بين القصة وسياقها إلى مستوى أعلى من الدقة وذلك بعض السبب في الفروق التي

لحظناها بين الروايات المختلفة للقصة الواحدة . يقول المرقش الأكبر في قصة الوعل ، وهو يوردها في أثناء رثائه لابن عمه ثعلبة [٤٩] :

لَمْ يَشْجِ قَلبي مِلْحَوادِثِ إلا صاحِبِي المَتْروكُ فــي تَغْلَمْ
ثَعْلَبُ ضَرّابُ القَوانسِ بالسَّـ يْفِ وَهادي القَوْمِ إذْ أظْلَـمْ
فَاذْهَبْ فِدًى لَكَ ابْنُ عمِّكَ لا يَجْلُـــدُ إلا شابَـــةٌ وَأَدَمْ
لَـــوْ كـــانَ حيٌّ ناجِيًا لَنَجا مِنْ يَوْمِـهِ المُزَلَّمُ الأعْصَـــم
في باذِخاتٍ مِنْ عَمايَةَ أوْ يَرْفَعُهُ دونَ السَّمـــاءِ خِيَـــمْ
مِنْ دونِه بَيْضُ الأنوقِ وَقَوْ قَـــهُ طويـــلُ المَنْكِبَيْنِ أشَمْ
يَرْقاهُ حَيْثُ شاءَ مِنْهُ وإمّـــ ـــا تُنْسِهِ مَنِيَّـــةٌ يَهْـــرَمْ
فَغَالَهُ رِيْبُ الحوادِثِ حتّـــ ـــى زلَّ عَنْ أرْيادِهِ فَحُطِمْ
لَيْسَ عَلــى طــولِ الحياةِ نَدَمْ وَمِنْ وَراءِ المَرْءِ مـــا يَعْلَـــمْ
يَهْلِكُ والِـــدٌ وَيَخْلُفُ مـــو لودٌ وَكُلُّ ذي أبٍ يَيْتَـــمْ

ولو أخذنا قوله في القصة عن الوعل :

يـــرقاهُ حيثُ شاءَ مِـــنْهُ وإمّـ ـا تُنْـــسِهِ مَنِيَّـــةٌ يَـــهْرَمْ

وقوله معلقًا على دلالتها :

لَـيْسَ عَلى طولِ الحَياةِ نَدَمْ وَمِـــنْ وَراءِ المَرْءِ مـَــا يَعْلَمْ

لوجدناه واحداً . أي أن القصة يراد بها الحديث عن موت رجل شاب لم يُمهل حتى يتمتع بحياته ، والشاعر يزعم أن هذه الميتة أفضل من طول البقاء المفضي إلى الهرم . وهو يستغني عن الصائد في قصته لأنه يريد أن الموت طبيعة الأشياء ، ومن ثم لا حاجة إلى عنصر المفاجأة المتمثل في الصائد ، ويكتفي بأن يزل الوعل زلة فيها نهايته ، ولو أنه لم يَزل يهرم ولم ينج من هذه النهاية .

وهكذا نلاحظ في صور الحياة والموت بوجه عام أنها صور أساسية شديدة الصلة بموضوعهـا ، فتَصوُّر الحياة عاريةً تعبير عن قلة حيلة الإنسان فيها ، وتصوُّر الإنسان رهينة

للدهر يتضمن جبرية مطلقة ، وهي فكرة أساسية من أفكارهم ، كذلك فإن تصور الدهر صياداً للأحياء صورة أساسية هي عمود كثير من قصائد الرثاء التي تستخدم قصص الحيوان ، والاستغناء عنها يعني إلغاء هذا القصص .

٣- الصورة البيانية

أشرت فيما سبق إلى نوعين من الصور - فيما أراه - الصور الوصفية التي تظهر الطبيعة في تناسق فني يحسب للشاعر فيه فضل التنويع . والصور الرمزية أو الأليجورية التي توشك أن تعتمد نماذج يونغ archetypes وهي تفترض مركبات ثقافية موغلة في القدم ، فإذا استحضرها اللاوعي الجماعي الكامن في الشاعر ظهر لنا ما عرف بلاغيا بالتكرار وما وصفه بعض محدثينا بالسطحية .

كما أشرت إلى القيمة المعرفية للصورة ، وبينت أن الشاعر يطرح ما عنده كموجود ثقافي يتضمن فلسفة خاصة به . ومهما نقل في قيمة هذه الفلسفة ، فإننا جميعاً لا ننكر مقدار ما تحتويه من عمليات يقينية أو إدراكات ثابتة .

وكمن أرجو أن أتعرض بالتفصيل لذلك في الصورة المفردة ، غير أنه لصعوبة البحث في الخيال - لحمة هذه الصورة وسدادها - من ناحية وللتطرق الذي تقتضيه الدراسة إلى تحليلات قد لا يرضى عنها البحث البياني التقليدي عندنا من ناحية أخرى ؛ آثرت أن أختم هذا الجزء من الفصل بما يسمى بالتصور الاستعاري metaphoric ، وهو اصطلاح محدث يمكن استغلاله في بحث بعض موضوعات حفظها لنا علم البيان العربي ويسمح بورودها من غير شك في شعر الرثاء .

ولنتفق - بادئ ذي بدء - على أن التصور الاستعاري هو مجاز يبدأ بالتشبيه وينتهي بالكناية ، وفي ظني أن خيال الراثي القديم كان لا يفتأ يفرز هذه القيم الفنية بعمليات دينامية، كثير منها لم يقصد بها إلا إلى البراعة الوصفية أو التوافق الفطري في النفس البشرية المترددة بين الطبيعة وجوهر الموجودات. ويظل المجاز في هذه الدائرة مجموعة من الصور البيانية الخارجية تحرك حواسنا دائماً وتثير المتعة فينا بالرغم من أنها - وبخاصة إذا كانت تشبيهات - لا تتعدى دائرة الحس، ومع ذلك لن تكون هناك ضرورة للوقوف عند هذه الدائرة ، فمن الصور ما يغلب المضمون العاطفي على ما يقول المتخل الهذلي في رثائه ولده [٥٠] :

تَبْكي عَلى رَجُل لَمْ تَبْلَ جِدَّتُهُ ... كما وَهِيَ سَرِبُ الأَخْراتِ مُنْبَزِلُ
فَقَدْ عَجِبْتُ وَما بِالدَّهْرِ مِنْ عَجَبِ ... كأنَّ إنْسانَها بِالصَّابِ مُكْتَحِلُ
ما بالُ عَيْنِكَ دَمْعُها خَضِلُ ... خَلّى عَلَيْكَ فِجاجاً بَيْنَها سُبُلُ
لا تَفْتَأُ الدَّهْرَ مِنْ سَحٍّ بِأَرْبَعَةٍ ... أَنّى قُتِلْتَ وَأَنْتَ الحازِمُ الْبَطَلُ

ومثل هذه الصورة إذا أجيد استخدامها من لدن الشعراء كما يقول تشارلتون « كانت أداة مفيدة في أيديهم ، فبفضلها تشخص المعاني المجردة ، وتصب في صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكتسب قوة ونصوصاً .» (٥١) وعندما تقول الخنساء (٥٢) :

وَابْكيهِ لِلْخَيْلِ تَحْتَ النَّقْعِ عابِسَةً ... كَأَنَّ أَكْتافَها عُلَّتْ بِجِرْيــال
يَذودُها عَنْ حِمامِ المَوْتِ ذائِدَةً ... كَاللَّيْثِ يَحْمي عَريناً دونَ أَشْبالِ

لا نجد المجاز البياني فحسب وإنما أيضاً الصورة العاطفية المؤثرة .

وإذا أنعمنا النظر في التشبيهات التي وردت في شعر الرثاء وجدنا الصحراء ومعالمها والحياة الفطرية بحيواناتها ونباتاها ممثلة في تلك الصور ، ونراها واضحة قريبة المأخذ بحيث لا يجد الشاعر مشقة في استحضارها ، ولا يجد القارئ جهداً في إدراكها وتذوقها . ولكن الشاعر الجاهلي – حتى في تعبيره عن أمور معنوية كالحلم والكرم والوفاء والشرف عن يعبر مجموع من العلاقات الاجتماعية في تركيز شديد ، انظر ذلك في قول لبيد الذي صور فيه حلم قومه (٥٣) .

وَلَهُمْ حُلومٌ كالجِبالِ وَسادَةٌ ... نُجُبٌ وَفَرْعٌ ماجِدٌ وأُرُومُ

فقد وصف أو حدد الخاصية الأثيرة لدى العربي المثالي وهو يكافئ بين حلوم قومه وجبالهم التي يسعون في مناكبها ، وما بين الفروع والأصل سيادة يحرص على رصدها في السلم الاجتماعي بوجه عام . فإذا وصف أخاه نوه بكرمه مشبهاً إياه بالغيث أو بالصوب يسقي الأرض فيكثر خيرها (٥٤) :

يَعْفو عَلى الجَهْدِ وَالسُّؤالِ كَما ... أَنْزَلَ صَوْبَ الرَّبيعِ ذي الرَّصَد

وفي هذا الباب تقول الخنساء (٥٥) :

قَدْ كانَ حِصْناً شَديدَ الرُّكْنِ مُمْتَنِعاً ... ليثاً إذا نَزَلَ الفِتْيانُ أو رَكِبوا

وتقول أيضاً (٥٦) :

حِلْفُ النَّدى وَعَقيدُ المَجْدِ أيُّ فَتًى   كَاللَّيْثِ في الحربِ لا نِكْسٌ وَلا وانِ

ويقول كعب بن سعد الغنوي (٥٧) :

فَتًى أرْيَحِيٌّ كانَ يَهْتَزُّ لِلنَّدى   كَما اهْتَزَّ مِنْ ماءِ الحَديدِ قَضيبُ

كما يقول متمم بن نويرة (٥٨) :

أغَرُّ كَنَصْلِ السَّيْفِ يَهْتَزُّ لِلنَّدى   إذا لَمْ يَجِدْ عِنْدَ امْرِئِ السَّوْءِ مَطْمَعا

فنحس أن الشعراء حريصون تماماً على تفجير الشحنات العاطفية بصور - أكثرها تشبيه - عن الشجاعة ، تلك الخصلة الاجتماعية المرموقة التي ترتبط دواماً بالحصن المنيع والأسد المقدام ، والسيف القاطع . والتشبيه الأخير بصفة خاصة يوثق بلا أدنى شك معنى كل قيمة اجتماعية ويكسبها ثقلاً عاطفيا يشعر بفداحته من فجع بعزيز ، والسيف - على أي حال - في خيال الجاهلي يعني رصيداً هائلا من تاريخ قديم و واقع قائم ، فبه وزن المرء وتحددت مكانته بين قومه (٥٩) .

ومهما يكن من شيء فنحن دائماً إزاء مجاز لا غلوّ فيه ولا تعقيد ، وكأن الشاعر الجاهلي وهو في معرض الرثاء لا يُعمل عقله إلا في حدود وبقدر ما يشعر بأن سامِعَه سوف يستجيب من أقرب طريق للتجربة التي تعرض لكل إنسان . ولعلنا من هنا نستطيع أن نفسر لماذا لم يغرب الجاهلي في تصوير المعنويات - كالوفاء والسماحة والكرم وغيرها - الإغراب الذي يكثف تلك المعنويات ويعالج الفكرة كأنها غير مرتبطة بشخص معين أو تعني فاجعة ليس من الضروري أخذها بالتحليل والمناقشات المنطقية .

وإذا كان هذا يعد مأخذاً على هذه المادية الحسية ، نرى - من جهة أخرى - أنها هيأت للشاعر أن ينوع في معانيه ، فيصب المعنى الواحد في صور مختلفة وقوالب مبتكرة إمعاناً منه في الإيضاح وزيادة في التأكد من استجلاب الإعجاب والتقدير . وأصدق مثل لذلك عناية الشاعر بالرسوم والأطلال الدارسة ، فقد شبه رسومها بالكتابة على الحجر ثم ألح على هذه الصورة ودقق فيها وفصل فشبه الطلول التي غسلتها الأمطار وأزاحت التراب المتراكم عليها ، بالكتب التي طمست كتابتها ، وشبه السيول التي غسلتها بالأقلام تجدد ما انطمس من معالمها، ولم يترك هذه الصورة ، بل نظر إليها من جانب آخر فشبهها بالوشم القديم . وهكذا

نرى الشاعر يدفق ويفصل ويعنى بالأجزاء ويلح على التشبيه ويقلب المشبه به على وجوه مختلفة [٦٠] .

وإذا نظرنا في شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، وجدنا كثيراً من التشبيهات الدالة على ذلك، أذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر . فقد صور الشعراء قصر حياة الإنسان وبقائه على الأرض بالشهاب يتألق ثم يخبو ، وبالغصن يذوي بعد خضرته ، فيقول لبيد [٦١] :

وَما المَرْءُ إلا كَالشِّهابِ وَضَوْئِهِ يَحورُ رَماداً بَعْدَ إِذْ هُوَ ساطِعُ

ويقول عدي بن زيد [٦٢] :

أَلا مَنْ مُبْلِغُ النُّعْمانَ عَنّي عَلانِيَةً فَقَدْ ذَهَبَ السِّرارُ
بِأَنَّ المَرْءَ لَمْ يُخْلَقْ حديداً وَلا هَضباً تَوَقّاهُ الوَبارُ
وَلَكِنْ كَالشِّهابِ فَثُمَّ يَخْبو وَحادي المَوْتِ عَنْهُ ما يُحارُ

ويقول عمرو بن قميئة [٦٣] : .

وَما عَيْشُ الفَتى في النّاسِ إلا كَما أَشْعَلْتَ في ريحٍ شِهابا
فَيَسْطَعُ تارَةً حُسْناً تَراهُ ذَكِيَّ اللَّوْنِ ثُمَّ يَصيرُ هابَا

كما يقول النابغة الجعدي [٦٤] :

وَما البَغْيُ إلا على أَهْلِهِ وَما النّاسُ إلا كَهَذا الشَّجَرْ
تَرى الغُصْنَ في عُنْفُوانِ الشَّبا بِ يَهْتَزُّ في بَهْجَةٍ قَدْ نَضَرْ
زَماناً مِنَ الدَّهْرِ حَتّى الْتَوى فَعادَ إلى صَفْوِهِ فَانْكَسَرْ

فكل هذه الصور فناء وليست صور بناء، ومع ذلك نرى – في ساعات الحزن المطبق – أن الشاعر يحب دائماً أن يستجمع أسباب الحياة والموت معًا ، لأنهما محوار شعر الرثاء .

ويحضرنا في هذا السلوك الفني – وهو تقليد متجدد إذا صح هذا التعبير – تشبيه الراثين الجاهليين حياة المرء برحلة ، وبأن الناس بين غاد ورائح ، والنهاية إقامة لا سفر بعدها ، يقول عبيد بن الأبرص [٦٥] :

فَإِنّا وَمَنْ بادَ مِنّا كَالَّذي يَروحُ وَكَالقاضي البيات لِيَغْتَدي

ويقول لبيد بمزيد من الوضوح (٦٦) :

وَإنّا وَإخْواناً لنا قَدْ تَتابَعوا   لَكالْمُغْتَدي وَالرّائِحِ الْمُتَهَجِّرِ

كما يقول صخر بن عمرو الشريد وقد جار على امرئ القيس في أحد شطري بيته (٦٧) :

أجارَتَنا لَسْتُ الغداةَ بِظاعِنٍ   وَلَكِنْ مُقيمُ ما أقامَ عَسيبُ

ويقول عدي بن زيد أيضاً (٦٨) :

أيُّها الرَّكْبُ المُخِبّونَ   وعَلى الأرْضِ المُجِدّونَ

فَكَــما أنْتُمْ كُنّــا   وَكَمـا نَحْنُ تكونونَ

ومثل هذا التنوع – برغم ضيق الدائرة – يبين أن الشاعر الجاهلي كان قادراً على أن يتلاعب بأحاسيس اللمس في مجال الصور التشبهية وعلى أساس أن المرئيات هي المنطلق الأول والأساس وأن من المرئيات ما يفجر الحزن والألم . وأكثر ما يتضح ذلك عندما يعرض لهم معنى قصر الحياة ، لماذا هي كذلك ؟

ونحن إذا استبعدنا أي تقويم فكري أو اجتماعي أو أسطوري ، تظل متعة الوجود مطلباً أصيلا للمرء أو مصدراً طبيعيا لاستمراره ، ومن ثم لا بد أن يرِد الحلم الجميل على سبيل التشبيه . وسيكولوجية اللذه أو الاستمتاع – على أي حال – رهينة باللحظات العابرة ، ويمكن تشبيه هذه اللحظات أيضاً بالحركة العابرة من اليد الواحدة . ولن تكون الأحلام أقصر من تلك الحركة ، يقول لبيد (٦٩) :

وَأمْسي كَأحْلامِ النِّيامِ نَعيمُهُمْ   وَأيُّ نَعيمٍ خِلْتُهُ لا يُزايِلُ

ويقول جندل بن أشمط العنزي أيضاً (٧٠):

فَكَأنَ ذَلِكَ لَمْ يَكُنْ   إلا التَّذَكُّرَ حينَ بادا

كما يقول عمرو بن قميئة (٧١) :

كَأنّي وَقَدْ جاوَزْتُ تِسْعينَ حِجَّةً   خَلَعْتُ بِها يَوْماً عِنانَ لِجامي

وجميع ما قالوا – وله نظير موفور في شعر الرثاء القديم – ليس أكثر من تحسر على زوال النعيم وقصر الحياة أو تبددها التبدد الذي يهدم بسرعة خاطفة كل ما يبنيه الإنسان ، ويشوه

المعاني الجميلة التي حرص على تأكيدها ، وإلا فما الذي يجعل المعمرين يرون أنفسهم برغم إشرافهم على الموت متقدين حماسة ؟ إنهم يريدون « إطالة » ما ينبغي أن يحسم بالقطع ، يقول لبيد [٧٢] :

فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ السَّيْفِ غَيَّرَ جَفْنَهُ تَقادُمُ عَهْدِ القَيْنِ وَالنَّصْلُ لامِعُ

كما يقول يزيد بن مخرم الحارثي [٧٣] :

وَقَدْ أَبْقَتِ الأَيّامُ مِنّي بَقِيَّةً كَخَيْرِ حُسامٍ لَمْ تَخُنْهُ مَضارِبُهْ

ويقول شعبة بن قمير الطهوي [٧٤] :

وَعُدْتُ كَنَصْلِ السَّيْفِ رَثَّتْ جُفونُهُ وَأَبْدانُهُ وَالنَّصْلُ غَيْرُ كَليلِ

ولكن هذا لا يعني أن ينسى الجانب الآخر – وهو الحقيقي – من الحياة، ومن ثم جرت العادة على أن يشبه المعمر نفسه بفرخ الطير المرتعش ، واستغناء الناس عن رأيه ، فيقول دريد ابن الصمة [٧٥] :

في مَنْزِلٍ نازِحٍ مِ الحَيِّ مُنْتَبِـذٍ كَـمَرْبَطِ العَنْزِ لا أُدْعى إلى خَبَرِ
كَأَنَّني قارِبٌ قُصَّتْ قَوادِمُـهُ أَوْ جُثَّةٌ مِنْ بُغاثٍ في يَدي خَضَـرِ

كما يقول عوف بن سبيع القضاعي [٧٦] :

وَعادَ كَفَرْخِ النَّسْرِ يَهْتَزُّ جيدُهُ يَرى دونَ شَخْصِ المَرءِ شَخْصاً إذا أَرى

ويقول الطمحان القيني [٧٧] :

حَنَتْني حـانِياتُ الدَّهْرِ حَتّى كَأَنّني خاتِلٌ يَدْنو لِصَيْد
قَريبُ الخَطْوِ يَحْسَبُ مَنْ رَآني وَلَـسْتُ مُقَيَّداً أَنّي بِقَيْد

فهي النهاية إذاً ، وفي كل أطرافها أو جميع أبعادها نرى الشاعر يجيد طرح المعاني التي وقفنا عندها ، وينجح غالباً في تنسيق العلاقات بينها وبين التشبيهات المفردة التي قد يكررها بعضها بعضاً ، وبالقدر نفسه ينسخ بعضها بعضاً من ناحية أخرى ، وتلك طبيعة الفن على أي حال .

* * *

فإذا عدنا إلى الاستعارة - وهذه تشبيه في الأصل - نجد قدراً أكبر من التركيز أو التكثيف ، الأمر الذي يجعلنا نزعم أن التشبيه قد يكون أقرب إلى الواقع في حين تمعن الاستعارة في الخيال ، ولذلك تبدو أقدر على الإثارة والتفكير والإراعة حتى في حالة ظهورها في قوالب التقليد عاجزة عن أن تلتئم مع مشاعرنا ومشاعر الشاعر نفسه .

وعلى الرغم من ذلك لا بد من الإغداق بقوة خطر الاستعارة ، ولا سيما إذا تحولت إلى رمز أو اتخذت أبعاد الرمز في اعتمادها أدوات اجتماعية لها تاريخ طويل في نمو الإنسان ، كالسيف والقمر والثور والغول و وحش الموت الذي أشار إليه أبو ذؤيب إشارة بليغة ضمها حكمة جاهلية قوامها التميمة :

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أظْفارَها   أَلْفَيْتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنْفَعُ

على أن هذا الخطر الذي أشرنا إليه يتضح إذا عدنا بالتحليل الفني لما قومناه وفي التشبيه كالكرم والشجاعة ونحوهما ، وهنا يلقانا كعب الغنوي يقول (٧٨):

حَليفُ النَّدى يَدْعو النَّدى فَيُجيبُهُ   سَريعاً وَيَدْعوهُ النَّدى فَيُجيبُ

يَبيتُ النَّدى يا أمَّ عَمْرٍو ضَجيعَـهُ   إذَا لَمْ يَكُنْ في المُنقَياتِ حَلـوبُ

ففي البيتين تصوير شكّله الشاعر على نحو خالف به الوصف الذي استهللنا به الحديث في هذا الفصل ، وإذا كان الوصف من قبيل الخيال الصوري يقنع بالظاهر ويعتمد التأثيرات القائمة على الإبداع الأسلوبي - اللفظة ومركباتها - فإن الخيال في الاستعارة والكناية تصوُّر يحاول أن يعيد تكوين الظواهر ويستشف الأعماق بغية الوصول إلى ينبوع الوجود الأول .

والتشكيل في البيتين يرضي اللفظيين عندنا كاستعارة غاب أحد طرفي أصلها التشبيهي ، كما يرضيهم بما يشبه رد العجُز على الصدر في البيتين الأول ، ومضاجعة الميت للندى كأنه الحسناء في البيت الثاني . وأغفل هؤلاء اللفظيون - بغض النظر عن قيمة العاطفة هنا وهي غامضة نوعاً ما لشمولها - فكرة الالتحام الحيوية التي تجعل المؤبن والندى شيئاً واحداً لا يمكن فصله ، وكان البيت الثاني أكثر في الدلالة على هذا المعنى ، لأن الشاعر حقق فكرة الأنثوية anima التي يجعلها علماء النفس - حتى بدون مصاحبة الاضطجاع - رمزاً للاتحاد والألفة البعيدة المدى . ولو علمنا أن في الرجل روح الذكورة animus النافرة الثائرة يسهل علينا أن نضع أيدينا على سر إبداع الشاعر إذ كان يقصد التوسط بينهما على الأقل ، وإلا فهو

قد يعني أبعد ما تعنيه المضاجعة بين الرجل والمرأة .

وقد ظهر لي ، من خلال القراءات الناقدة للاستعارات والكنايات المفردة – وهي لا تشكل قصصاً رمزية في مجالات الرثاء – أن المؤبنين الحَزانى لم يستهدفوا الإراعة بالإبداع الأسلوبي الذي قد يشمل التشبية ومجرد الوصف القائم على الخيال الصوري ، وإنما استهدفوا بث لواعجهم وتظليلها بمجاز كثيف . ويظهر ذلك في رثاء المهلهل بن ربيعة أخاه حيث يقول(٧٩) :

خُذِ العَهْدَ الأكيدَ عَلَيَّ عُمْري بِتَرْكي ما حَوَت الدِّيارُ
وَهَجْري الغانِياتِ وَشُرْب كأس ٍ وَلِبْسي جُبَّةً لا تُسْتَعارُ
وَلَسْتُ بِخالع ٍ دِرْعي وَسَيْفي إلى أنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهارُ .

فقد آلى على نفسه أن يترك الدعة وكل ما يكون في روح الأنثوية – وكل رجل فيه شيء منها – أن يتفرد بروح الذكورة الوثابة التي تكره الاستقرار حتى بين ذراعي غانية ، في حين تطل علينا الخنساء من أبياتها الأربعة الآتية (٨٠) :

لا نَوْمَ حَتّى تَقودوا الخَيْلَ عابسَةً يَنْبُذْنَ طَرْحاً بِمُهْراتٍ وَأَمْهارِ
أَوْ تَحْفِروا حُفْرَةً فَالمَوْتُ مُكْتَنعٌ عِنْدَ البُيوتِ حُصَيْناً وَابْنَ سَيّارِ
أَوْ تَرحَضوا عَنْكُمُ عاراً تَجَلَّلَكُمْ رَحْضَ العَوارِكِ حَيْضاً عِنْدَ أطْهارِ
وَالحَرْب قَدْ رَكِبَتْ حَدْباءَ نافِرَةً حَلَّتْ عَلى طَبَقٍ مِنْ ظَهْرِها عارِ

بروح الذكورة التي يكون في كل امرأة شيء منها بطبيعة التكوين البيولوجي ، وإذا خيالها دفاق رعاد هدار ، وتصبح الاستعارات مجانبة للرقة رافضة للألفة . كما تصبح « ماديتها » وسيلة من وسائل الكشف الحقيقي عن قيمة البطل في مجتمع يؤمن بالقوة كي يعيش .

وهناك مجازات أخرى كثيرة في هذا المجال ، بعضها كنايات منها قول الخنساء نفسها في رثاء أخيها صخر (٨١) :

طَويلِ النِّجادِ رَفيعِ العِما دِ لَيْسَ بِوَغْدٍ وَلا زُمَّلِ

وقول النابغة (٨٢) :

رِقاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُمْ يُحَيَّوْنَ بِالرَّيْحانِ يَوْمَ السَّباسِبِ

وقول كعب الغنوي :

عَظيمٌ رَمادُ النَّارِ رَحْبٌ فَناؤُهُ   إلى سَنَدٍ لَم تَجْتَنِحْهُ عُيوبُ

وكلها بماديتها أو بعناصرها الملموسة المحسوسة تَكْشف بطريقة أو بأكثر عن جوانب أخرى لهذا المجتمع الذي يؤمن بقيمة البطل المعجز أو الإنسان المؤلّه أو بالكائن الخارق الذي نبهنا إليه في أحد الفصول من هذا البحث .

الخاتمة

وهكذا تنتهي هذه الدراسة عن شعر الرثاء في العصر الجاهلي تحدثت فيها عن فكرة الموت في التراث الجاهلي ، وقد كشفت الدراسة أن سكان شبه الجزيرة كانوا يؤمنون بحتمية الموت ، إلا أن نظرتهم للبعث والحياة الأخرى لم تكن قائمة بإجماع . وكان من نتائج هذه الحتمية أن شاع نوع من الجبرية في نفوس الكثيرين ، يقابله نوع من التهافت على لذات الحياة ومتعها .

وكان لزاماً علينا أن نتناول الجانب الأسطوري وذلك لارتباطه بفكرة الموت عندهم ، ومن خلال هذا التناول عرفنا أن العرب كانوا على علم تام بالمخلفات الثقافية عند سكان منطقة الشرق الأدنى القديم ، وأن ثمة حياة أسطورية كانت خصبة عندهم ، إلا أنها ظهرت باهتة عقب الإسلام في الجزيرة ، ذلك لأن الدين الجديد في محاربته للوثنية دفع حامليه إلى نقضها وإهمالها . وقد لعب الحيوان الطوطمي وبعض النجوم والكواكب أدواراً بارزة في حياة الجاهليين تنم على شدة ارتباط هؤلاء بتلك الكائنات ، ويمتلئ الموروث الجاهلي بإشارات وحكايات تؤكد ذلك .

ثم تناولت الدراسة الأدب المدون المتصل بفكرة الموت عندهم ، مثل المسجعات الكهانية والخطابة والقصص وبخاصة أيام العرب ، ذلك لأنها – بإيجاز – ملاحم الجاهليين التي وصلت إلينا حاملة ثقافة أمتنا العربية ، ومقدمة أروع تراث شعري يرجع إلى القرن الخامس الميلادي ، أي في حدود مائتي سنة قبل الإسلام . ومن أبرز الموضوعات التي دار حولها شعر الأيام ، تصوير الفجيعة ، و وصف أثرها على النفوس ، وذكر صفات الفقيد من نجدة ومروءة وكرم ، وقليلا ما نجد الشاعر يلتفت لظاهرة الموت ويفلسفها .

وتحدثت في هذه الدراسة عن الموت في الشعر الجاهلي . فوقفت عند الحيوان الذي صوره الشعراء آمناً راتعاً يعيش حياته في خصب ونماء ، ويسعى لرزقه ، ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يحتسب ، فيموت أو فليقتل ، لذلك اتخذ الشعراء هذا الحيوان – ثوراً وحشيا أو حماراً أو بقرة أو وعلا – مثالا للعجز عن إدراك الخلود في هذه الحياة والبقاء فيها ، وبالتالي مثالا

لحتمية الموت ، برغم قوة هذا الحيوان وسرعته وحذره ودفاعه عن نفسه وتمنعه بأعالي الجبال ، فإذا مات في قصائد الرثاء كان ذلك نوعاً من التعزية أو ضرباً من الموعظة خلال ما يرويه الشاعر .

ثم أوضحت الدراسة أن الخمرة برزت في شعر الرثاء رد فعل مباشر للموت والفناء ، ذلك أن الجاهليين كانوا يرون الحياة قصيرة ، حتى لقد كانوا يتوقعون الموت يوماً بعد يوم ، لذلك عمدوا إلى أن يتمتعوا بالخمر ويغرقوا فيها أحزانهم ، ويهربوا من واقعهم المؤلم ، فلم يكن غريباً أن ينتقل بعض الشعراء أحياناً انتقالا مفاجئاً من الحديث عن اللهو والتلذذ بالخمر إلى الحديث عن الموت وحتم وقوعه .

وتحدثت عن التأبين بذكر خصالِ المرثي الشخصية ، كالشجاعة والكرم والوفاء والشرف ، وهذا التأبين كان يساهم فيه النساء والرجال على حد سواء ، وإن كان للمرأة الحظ الأكبر في هذا الباب لرهافة حسها . ولم تتضمن المرثية الجاهلية تأبين الميت فقط ، بل الندب والبكاء والعويل .

وعلى كل حال فإن ما وصل إلينا من رثاء الجاهليين يمثل اتجاهين رئيسيين : أولهما مبالغة الشاعر في تصوير أحزانه أو عظم مصيبته ، وثانيهما تأسيه وتعزيته نفسَه إذا ما فقد واحداً من الأحياء الذين كتب عليهم هذا المصير . وفي الاتجاه الأول يدفع الشاعر إلى المبالغة في تأبين الميت وإظهار الجزع عليه ، شعوره بأن ذلك واجبه المتوقع منه . والاتجاه الثاني يطالب الجاهلي بأن يكون جلداً قوياً ؛ ذلك أن الحياة لا يمكن أن تقف لموت أحد . وكثيراً ما كان الشاعر يضطر إلى تلمس ما يعزي نفسه ويخفف أحزانه ، وفكرته الأساسية هنا أن الموت حتم لا بد منه ولا جدوى من محاولة التغلب عليه .

كانت الشجاعة والكرم والشرف من أهم الصفات التي امتدحوها ، وتليها صفات أخرى منها العفة والتدبير والكفاية وحسن المنطق والتعقل وحسن التصرف . فهم يصفون الميت بجميع الفضائل التي يفاخرون بها بأسلوب يتضح فيه التفجع والتلهف ، وينعون الصفات التي كان يتصف بها ، وكأنها ذهبت بذهابه ، واندثرت بموته .

وكان هناك نوع آخر من الرثاء النفس ، إذ كان الشعراء يندبون أنفسهم عند إحساسهم بدنو أجلهم أو وقوعهم في شدة أو أسر أو مرض . وقد كثر الشعراء الذين ذكروا الموت وناحوا على أنفسهم ، وأوصوا أهليهم بما يفعلونه بعد موتهم .

ولم يهتم هؤلاء بإظهار حزنهم وجزعهم على فراق الدنيا ، وإنما كانوا يهتمون بإظهار صفاتهم التي ستُخلّد ذكراهم ، ولذلك نجدهم في رثائهم لأنفسهم يسخرون مما يُصنع لهم بعد موتهم ، لأن كل هذه الأمور لا تفيد ولا تمنع عنهم الموت ، ومنهم أيضاً من يندم على عدم إنفاقه ماله في حياته لأنه سيتركه لمن بعده .

واهتمت الدراسة أيضاً بالجانب الفني لقصيدة الرثاء . فتحدثت عن الوحدة في المرثية متناولاً آراء النقاد القدامى في الرثاء وخَلَصت من ذلك إلى أنهم كانوا يقدرون بواعث الحزن بمثيرات مادية غير نفسية ، وهذه مقاييس تأباها المرثية الجاهلية الأصلية التي لمحنا فيها صدق المعاناة وعمق الانفعال . فهناك ثمة وحدة إذاً في قصائد الرثاء ، هي وحدة الإحساس بالحزن والألم والفقد ، وكان هذا الإحساس يشيع في جميع القصائد والمقطعات .

وتناولت الدراسة تقويم أسلوب الرثاء بوجه عام ، فتحدثت عن ظاهرة التكرار التي تتردد بين الحين والحين في صدور الأبيات كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي ، وكيف أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف الشاعر النفسية وطبيعة حياته البدوية . فالشاعر حزين والسامعون حزانى مثله ويحتاجون إلى ما يقرع آذانهم لتشب العاطفة الخامدة ، وبذلك تثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال .

وتحدثت عن ظاهرة أسلوبية أخرى ترددت في شعر الرثاء وهي توجيه الخطاب للميت كأنه حيّ يسمع ويصغي ، وذلك إما لأن الشاعر لا يصدق أن فقيده مات وإما لأنه لم يزل يشعر به ملء خاطره . وكذلك ـ توجيه الخطاب للعين ودمعها إذ إنهم في موقف حزين ومن أهم مظاهره البكاء ، ومن ثم توجه الشعراء إلى أعينهم أن تجود بدمعها ولا تجمد . وهناك ظاهرة أسلوبية أخرى تناولتها بالدراسة وهي ظاهرة الحكمة في المراثي ، فقد جاء بها الشعراء في تضاعيف القصائد الطوال ليلخصوا فيها خبرتهم في الحياة ومصير الإنسان والزمان وأحداثه .

وأخيراً تحدثت عن الإيقاع في المرثية باعتباره قيمة شكلية تؤثر في المضمون بوجه عام ، وأساساً في بناء الجملة الشعرية ، ولا من حيث تفرد شعراء الرثاء في استعمال كلمات دقيقة بعينها فحسب ، وإنما أيضاً في إحاطة الصور الفكرية بالإحساس المكثف .

أما الحديث عن الصورة فجاء ختاماً للدراسة الفنية ومن خلالها درست الوصف والوصف الرمزي والصورة البيانية .

أما الوصف فكان خلفية ضرورية لفن التعبير الشعري بوجه عام ، فإنه في الرثاء مادة أصيلة

يحتاج إليها الشاعر دائماً للتعبير عن أساه . ذلك أن الطبيعة يمكن أن تتحول بين يدي الشاعر إلى وعاء يفرغ فيه عواطفه بحيث يصبح حزنه أو أساه جزءاً من طبيعة آسية ، أو مرآة تنعكس عليهما آلامه شاء أو لم يشأ . وهذا يعني أن وصف الطبيعة في هذا الحال لا بد أن يتواءم مع مشاعره ، وبالتالي يصبح الوصف موحياً بالأسى أو تمهيداً للفجيعة التي نزلت به .

وقد قصدت بالوصف الرمزي القصة الرمزية ، وهي قصة الحيوان التي تدور في شعر الرثاء والتي تمثل دائماً حيواناً آمناً يعيش حياته ويسعى لرزقة ، ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يحتسب ، وبموت هذا الحيوان تظهر العظة والعبرة . وعلى هذا فإن وجود الحيوان بهذا الوضع التصويري في شعر الرثاء يرمز إلى بلورة فكرة كأنها كانت مختفية ثم بعثتها الطبيعة أو القدر المتحكم في الطبيعة .

اختار الشاعر الثور رمزاً للإرادة والمواجهة واختار الحمار الوحشي رمزاً للقدرة على النجاة والحذر والفرار ويمثل الوعل المنعة والاعتصام بأعالي الجبال.

ومثلما ساق الشعراء الجاهليون قصصاً عن الحيوان في مراثيهم ، ساقوا قصصاً عن الطير ، وقصصاً عن ملوك العرب وقبائلهم القديمة والبائدة ، قصد منها التأسي والعبرة أيضاً .

وقد آثرت أن أختم الدراسة الفنية البيانية أو بما يسمى بالتصور الاستعاري، وهو اصطلاح محدث يمكن استغلاله في بحث بعض موضوعات حفظها لنا علم البيان العربي ويسمح بورودها من غير شك في شعر الرثاء . ذلك أن التصور الاستعاري مجاز يبدأ بالتشبيه وينتهي إلى الكناية . وفي ظني أن خيال الراثي القديم كان لا يفتأ يفرز هذه القيم الفنية بعمليات دينامية ، كثير منها لم يقصد بها إلا إلى البراعة الوصفية أو التوافق الفطري في النفس البشرية المترددة بين الطبيعة وجوهر الموجودات . ويظل الخيال في هذه الدائرة مجموعة من الصور البيانية الخارجية تحرك حواسنا دائماً وتثير المتعة فينا بالرغم من أنها – وبخاصة إذا كانت تشبيهات – لا تتعدى دائرة الحس .

وإذا نظرنا في شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، وجدنا كثيراً من التشبيهات ، فقد صوروا قِصَر الحياة بالشهاب يتألق ثم يخبو ، والغصن يذوي بعد خضرة ، أو تشبيه حياة المرء برحلة وبأن الناس بين غاد ورائح والنهاية إقامة لا سفر بعدها .

وقد ظهر لي من خلال القراءات الناقدة للاستعارات والكنايات المفردة أن المؤبنين الحزانى لم يستهدفوا الإراعة بالإبداع الأسلوبي الذي قد شمل التشبيه ومجرد الوصف القائم على

الخيال الصوري ، وإنما استهدفوا بث لواعجهم وتظليلها بمجاز مكثف .

ومهما يكن من شيء ، فالمجاز عند الشاعر لا غلو فيه ولا تعقيد ، وكأنه وهو في معرض الرثاء لا يعمل عقله إلا في حدود وبقدر ما يشعر بأن سامعه يستجيب له ليصل به إلى أقرب طريق للتجربة التي تَعْرِض لكل إنسان . ولعلنا من هنا نستطيع أن نفسر لماذا لم يغرب الجاهلي في تصوير المعنويات كالوفاء والسماحة والكرم وغيرها ، الإغراب الذي يكثف تلك المعنويات ويعالج الفكرة كأنها غير مرتبطة بشخص معين أو بيئة محدودة .

وبهذا تكتمل دراسة شعر الرثاء في العصر الجاهلي .

هوامش الباب الأول

الفصل الأول

(١) أحمد كمال زكي : الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة ، ص ١ . والمعروف أن أوزوريس الإله الأسطوري حكم آخر مراحل نقادة الثانية قبل قيام عصر الأسرات ، وأن نظيراً له عاش في « جمده نصر » بالعراق هو دموزي أو تموز .

(٢) جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام ، ص ٤٠ ، وكذلك القاموس المحيط ، مادة « عرب » .

(٣) أحمد صالح العلي : مقدمة في تاريخ الحضارة القديمة ، ج ١ ، ص ١٢١ وما بعدها ، وفيليب حتي : تاريخ العرب ، ج ١ ، ص ٩ ، وأحمد صالح العلي : محاضرات في تاريخ العرب ، ص ١١

(٤) أحمد كمال زكي : الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة ، ص ص ٣٧ ، ٣٨

(٥) ديورانت ، ول : قصة الحضارة . المجلد الأول ، ج ٢ ، ص ص ١٨ ، ٤٣ .

(٦) موسكاتي ، سبتينو : الحضارات السامية القديمة ، ص ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٧) نيلسن ، ديتلف : تاريخ العرب القديم ، ص ٥٣ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(٩) أحمد كمال زكي : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ص ١٢ . وكتب موسكاتي إنانا Innana سيدة السماء ، وكانت عشتر الجنوبية إلهاً ذكراً ، وتأتي في المرتبة بعد « سين » أبيها و « شمس » أخيها مباشرة . انظر : الحضارات السامية القديمة ، تأليف سبتينو موسكاتي ، ص ٢٥٦

(١٠) سفر حزقيال ٨ : ١٤

(١١) موسكاتي ، سبتينو : الحضارات السامية القديمة ، ص ٢٦٠

(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٦١

(١٣) إرميا ٥٠ : ٢ ، و بيل هنا السيد ، وكانوا ينادونه بـ « بلي » أي يا سيدي .

(١٤) راجع ملحمة جلجامش ، وحكاية الحية التي شربت من ماء الخلود فينخلع عنها جلدها كل عام ليتجدد شبابها . وانظر أيضاً : طه باقر : عقائد سكان العراق القدماء في العالم الآخر ، ص ٨ ، ٣٩

(١٥) القالي : الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٩

(١٦) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ص ص ٣٥ – ٣٩

(١٧) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٦٠ ، والقالي: الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٩ .

(١٨) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة . ج ٢ ، ص ٢٣

(١٩) سفر الجامعة ٥ : ١٨ – ٢٠ ، ٦ : ٤ .

(٢٠) سفر التكوين ، ٣٧ : ٣٥ ، والمزامير ١٦ : ١٠ ، ٤٩ : ١٥ ، ٨٨ : ٣

(٢١) أحمد سوسة : العرب واليهود في التاريخ ، ص ١٩٤

(٢٢) نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم . ج ٤ ، ص ص ١٩٠ – ١٩١

(٢٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٢٦

(٢٤) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص ٢٣٥

(٢٥) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥٧ .

(٢٦) شريح ديوان زهير ، ص ١٨ . وقال ابن قتيبة عن زهير : « ويدل شعره على إيمانه بالبعث » انظر الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص ١٣٩

(٢٧) ديوان لبيد ، ص ٢٥٤

(٢٨) سورة الأعلى ، الآيات ١٧ ، ١٨ ، ١٩

(٢٩) سفر دانيال ١٢ : ٢ ، والأسفار المقدسة ١٨ و انظر : أحمد سوسة : العرب و اليهود في التاريخ ، ص ١٩٤

(٣٠) سورة البقرة ، الآية ١١١

(٣١) انظر على سبيل المثال : إنجيل متى ٢٢ : ٣٠ ، وإنجيل مرقس ٩ : ٤٥ .

(٣٢) محمد بن حبيب : المحبر ، ص ٣٢٣ ، وانظر : النويري : نهاية الأرب ، ج ٣ ، ص ١٢١ ، والألوسي : بلوغ الأرب ، ج ٢ ، ص ٣٠٧ .

(٣٣) المرجع السابق ، وانظر : ابن منظور : لسان العرب ، ج ٧ ، ص ٩٢ مادة (بلا) . وقال ابن منظور : « قلت في هذا دليل على أنهم كانوا يرون في الجاهلية البعث والحشر بالأجساد .»

(٣٤) سليم حسن : مصر القديمة ، ج ٣ ، ص ٥٣٧ – ٥٣٨ .

(٣٥) المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٥٣٩ .

(٣٦) محمد بن حبيب : المحبر ، ص ٣٢٢ ، وأبو زيد الأنصاري : النوادر . ط ٢ ، ص ٧٢ ، و ينكب : يظلع ، و النكب : داء يأخذ الإبل في مناكبها .

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٣٢٢ ؛ و رحل فاتر : لا يعقر ظهر البعير ؛ و مستوثقين : مجتمعين .

(٣٨) سورة النمل ، الآيتان ٦٧ ، ٦٨

(٣٩) ابن جرير الطبري : جامع البيان ، ص ٦٢٠ .

(٤٠) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم . ج ٦ ، ص ٧١٢ .

(٤١) ابن هشام : السيرة . ج ٢ ، ص ٢٩

(٤٢) الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، ص ١٣٠

(٤٣) في اللسان (منـن) أن المنون المنية ؛ لأنها انقطاع المدد وتنقص العدد .

(٤٤) في اللسان (موت) تقول ماتت النار موتاً : برد رمادها فلم يبق من الجمر شيء .

(٤٥) محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، ص ٣٩٩

(٤٦) حماسة البحتري ، ص ٢٢٨

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٠٠

(٤٨) أبو تمام : الوحشيات . ط ٢ ، ص ١٦٢

(٤٩) حماسة البحتري ، ص ١٠٠

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٢٢٨

(٥١) المرجع السابق ، ص ٢٠٥

(٥٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء . ج ١ ، ص ٣٨٦ .

(٥٣) المرجع السابق .

(٥٤) حماسة البحتري ، ص ٩٤ .

(٥٥) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٨٣ . والأسود : الحية . ويخب : يسرع . و قائف : يتبع الأثر . و سادراً : لا يهتم بشيء .

(٥٦) سورة النساء ، الآية ٧٨ .

(٥٧) محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، ص ٤٠٣ .

(٥٨) ابن الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال ، ص ٣٧٤ .

(٥٩) ديوان طرفة ، ص ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٦٠) ديوان عنترة ، ص ٢٦٤ ، وشرح الديوان ، ص ٢٦٧

(٦١) ديوان سلامة بن جندل ، ص ٢٠٠

(٦٢) ديوان لبيد ، ص ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ . أسآر : بقايا شُرب الصيد ؛ ذو حسى : موضع بأرض غطفان . و القنابل : الطوائف من الرجال والخيل . والدرمك : الدقيق الأبيض . و فاد : مات .

(٦٣) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢١٦

(٦٤) محرق : هو عمرو بن هند ، وسيأتي الحديث عنه وعن عبادة الملوك في الفصل الثاني .

(٦٥) ديوان الهذليين ، ج ٣ ، ص ٧٢ .

(٦٦) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٣٨

(٦٧) أبو زيد الأنصاري : النوادر في اللغة ، ص ١١٢ . وعقب أبو زيد على هذه الأبيات بقوله : « قال أبو الحسن حدثنا أبو العباس أحمد بن يحيى أن هذا الشعر من أقدم ما قيل في الجاهلية .»

(٦٨) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، ص ١٢٧

(٦٩) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠٦

(٧٠) شعر الأسود بن يعفر ، ص ٢٩٨ (ملحق بديوان الأعشى الكبير) .

(٧١) شرح ديوان لبيد ، ص ٢٤٥ .

(٧٢) الجاحظ : الحيوان . ج ٢ ، ص ٧ . و قال الجاحظ إن عاصم بنِ القرية جاهلي .

(٧٣) ديوان عنترة ، ص ٢٥٢

(٧٤) المرجع السابق .

(٧٥) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢١ .

(٧٦) المرزباني : معجم الشعراء ، ص ص ٤٦٩ ، ٦٤٩

(٧٧) ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٦٩٦

(٧٨) ديوان طرفة ، ص ٥٢ .

(٧٩) الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذ بثأره ، ويقول : اسقوني ، حتى يقتل قاتله فيسكن (القالي : الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٩) ، والصَّدِي : القتيلُ يخرجُ من رأسِهِ الصَّدى ، وهو كما يقول الجاحظ : « إن الصَّدى طائر يخرج من قبر الميت فينعى إليه ضعف وليه وعجزه .» (الفيروزبادي : القاموس المحيط ، مادة « صدى » ، والجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ٢٣٢) .

(٨٠) ديوان امرئ القيس ، ص ص ٨٧ ، ٨٨ .

(٨١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء . ج ١ ، ص ٣٨٦ . قال ابن قتيبة : « قال عمرو بن العلاء : أول شعر قيل في ذم الدنيا قول يزيد بن خذاق .»

(٨٢) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ٣ ، ص ٣٠٣ . والحازي : الذي يزجر الطير . والشاحج : الضراب . والقعيد : ما أتاك من ورائك من ظبي أو طائر . والخالج : الجاذب ، وأيضاً الموت . و رقح : إصلاح المعيشة .

(٨٣) ديوان طرفة ، ص ٢١٣ . والعواطس : الظباء التي تستقبل المرء من أمامه . ومصمع: قصير الأذنين . وعجزاء : العقاب التي بمؤخرها بياض .

الفصل الثاني

(١) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٥ ، ص ١٦١

(٢) الألوسي : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب . ج ٢ ، ص ٢٣٩ وما بعدها ، ٢٧٨

3. Brockelmann, C.: History of the Islamic peoples. London, 1965. pp. 9, 11.

4. Ibid, p. 11.

(٥) ابن منظور : لسان العرب ، مادة « زور » ، والمبرد : الكامل . ج ١ ، ص ٣٦٨ .

(٦) أحمد كمال زكي : التشكيل الخرافي في شعرنا القديم ، ص ٢٠٩ .

(٧) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٥ ، ص ١٨٩

(٨) هو علقمة بن السباح . و مخلوجة : غير مستقيمة ، و وقعوا في مخلوجة من أمرهم : أي اختلاط .

والمارن : اللعين في صلابة . وابن الأنباري : شرح المفضليات ، ص ٣٢٠ ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى: النقائض ، ص ١٤٩ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٢٤ . وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٧٨ .

(٩) المرجع السابق .

(١٠) القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١٤٤

(١١) الميداني : مجمع الأمثال ، ص ٥٩١ .

(١٢) المفضل الضبي : أمثال العرب ، ص ٥٠ .

(١٣) القالي : الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٦

(١٤) الأصفهاني : الأغاني . ج ٩ ، ص ٨٤ ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ١ ، ص ١٦٠

(١٥) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٩ ، ص ١٥ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص٣٠.

(١٦) موسكاتي ، سبتينو : الحضارة الإسلامية ، ص ١٩٤

(١٧) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٥ ، ص ٢٥

(١٨) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٩ ، ص ١٥ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٠٠

(١٩) محمد سليم الحوت : طريق الميثولوجيا عند العرب ، ص ١٣٨

(٢٠) ابن الأنباري : شرح المفضليات ، ص ٣٤٠

(٢١) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ٧٧ ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ١ ، ص ٢١٠ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ١٦٦ ، والميداني : مجمع الأمثال . ج ٢ ، ص ٩٦ ، وديوان الخنساء.

(٢٢) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ٨٠ .

(٢٣) المرجع السابق ، والميداني : مجموع الأمثال . ج ٢ ، ص ٩٦ .

(٢٤) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ١٠٤ ، والنويري : نهاية الأرب في فنون العرب . ج ١٥ ، ص ٣٥٤

(٢٥) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ص ٢٠٨ – ٢١٠ ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى النقائض ، ص ١٠٧٢ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ١ ، ص ٩٧ .

(٢٦) فريزر ، جيمس : الغصن الذهبي ، ص ٣٤٨ .

(٢٧) مرجليوث : دراسات عن المؤرخين العرب ، ص ٤٩ .

(٢٨) فريزر ، جيمس : الغصن الذهبي ، ص ١٠٠

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٣٤٨

(٣٠) الأصفهاني : الأغاني . ج ٢٣ ، ص ٤١٠ ، وما بعدها ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ٤ ، ص ص ١٦٥ ، ٥١٠ .

(٣١) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ص ٣١١ – ٣١٣ ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ،

ص ص ٢٢٦ - ٢٣٠ ، ٣٨٥ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ١٤٧

(٣٢) ابن الأنباري : شرح المفضليات ، ص ٤٣٤ ، والمرزباني : الموشح ، ص ١٣

(٣٣) الزمخشري : المستقصى من أمثال العرب . ج ١ ، ص ٤٨ .

(٣٤) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ٦٥٢ ، ١٠٨١

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٣٨ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٦ ، و ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٢٨٥

(٣٦) التبريزي : شرح ديوان أبي تمام . ج ١ ، ص ٢٠٨

(٣٧) المرجع السابق ، ص ١٠٢

(٣٨) المرجع السابق .

(٣٩) المرجع السابق .

(٤٠) ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة ، ص ٥٩ .

(٤١) السجستاني : كتاب المعمرين والوصايا .

(٤٢) الأصفهاني : الأغاني . ج ٢٣ ، ص ٤١٠ وما بعدها ، والبغدادي : خزانة الأدب ج ٤ ، ص ص ١٦٥ ، ٥١٠ .

(٤٣) النصرانية وآدابها ، ص ١٦

(٤٤) البغدادي : خزانة الأدب . ج ٤ ، ص ١٩٣

(٤٥) الأصفهانَي : الأغاني . ج ١٢ ، ص ١٦

(٤٦) البغدادي : خزانة الأدب . ج ٤ ، ص ١٩٣

(٤٧) الجاحظ : الحيوان . ج ٣ ، ص ٤٧٥

(٤٨) المرجع السابق .

(٤٩) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ٣ ، ص ١٨١

(٥٠) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ٩٧٠ ، ١٠٧١ ، والتبريزي : شرح الحماسة . ج ٢ ، ص ١٥٣

(٥١) المفضل بن سلمة : الفاضل ، ص ٩٤ ، والتبريزي : شرح الحماسة . ج ٢ ، ص ١٩٩

(٥٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ١٤٩ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٢٤ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٧٨ .

(٥٣) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٦ ، ص ٥٠ .

(٥٤) حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم ، ص ١٩

(٥٥) الجاحظ : الحيوان . ج ٢ ، ص ٢٠

(٥٦) ملحمة جلجامش ، ص ١٠٠

57. James, E. O: The beginnings of religion, p. 87.

(٥٨) الجاحظ : الحيوان . ج ٤ ، ص ٤٦٦ .

(٥٩) أحمد كمال زكي : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ص ٨٣ ، وابن هشام : السيرة . ج ١ ، ص ٩٥ ، وديوان امرئ القيس ، ص ٣٤ .

(٦٠) تفسير الطبري . ج ١ ، ص ٢١٥ ، ٢٤٥

(٦١) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ٩٠٥ – ٩٠٧ ، والأصفهاني : الأغاني. ج ٥ ، ص ٣٤ ، ج ٦ ، ص ١٢٧ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٢ ، ص ٢١٣

(٦٢) محمود سليم الحوت : طريق الميثولوجيا عند العرب ، ص ٩٧ .

(٦٣) الزمخشري : المستقصى من أمثال العرب . ج ١ ، ص ١٨٥

(٦٤) المرجع السابق .

(٦٥) محمد نعمان الجارم : أديان العرب ، ص ١٢٤

(٦٦) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٠٤ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٦٨ ، وابن منظور : اللسان ، مادة « زور » . وكانت آلهة تميم طوطمية .

(٦٧) النويري : نهاية الأرب في فنون العرب . ج ١٥ ، ص ٤٠٥ .

(٦٨) ابن هشام : السيرة ، ص ص ٥١ – ٥٧ .

(٦٩) سورة المائدة ، آية ١٠٣

(٧٠) الأصفهاني : الأغاني . ج ٦ ، ص ٥٦ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد. ج ٥ ، ص ١٧٤

(٧١) النويري : نهاية الأرب في فنون العرب . ج ١ ، ص ١١٥

(٧٢) تاريخ الطبري . ج ١ ، ص ٩٢٢ .

(٧٣) موسكاتي ، سبتينو : الحضارة السامية القديمة ، ص ٩٠ .

(٧٤) طه باقر : ملحمة جلجامش ، ص ٣٠

(٧٥) موسكاتي ، سبتينو : الحضارة السامية القديمة ، ص ٩٠ .

(٧٦) ابن هشام : السيرة ، ص ٨٤٤ .

(٧٧) سفر القضاة ٩ : ٨ – ١٥

(٧٨) ابن رشيق : العمدة . ج ١ ، ص ٤٣ .

(٧٩) بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . ج ١ ، ص ٩٩ .

(٨٠) النويري : نهاية الأرب . ج ٣ ، ص ١٢٠

(٨١) فريزر ، جيمس : الفولكلور في العهد القديم . ج ٢ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٨٢) ابن الكلبي : الأصنام ، ص ٧ .

(٨٣) رمزي عبده جرجس : الديانة اليونانية ، ص ١١٣

(٨٤) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ٣ ، ص ٢٨

(٨٥) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٤ ، ص ٢٤٢

86. Margoliouth, D.S.: The origins of Arabic poetry, July 1925, p. 417 - 449.

(٨٧) فقد روي أن عبد الله بن العاص كان يقرأ بالسريانية ، ويكثر من النظر في كتب أصحاب الديانات الأخرى من أهل الكتاب . انظر طبقات ابن سعد . ج ٤ ، ص ٢

(٨٨) ابن الأثير : الكامل . ج ٣ ، ص ٤٨ .

(٨٩) ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، ص ص ٩٧ – ١٠٠ .

(٩٠) القالي : الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٦

(٩١) الألوسي : بلوغ الأرب . ج ٣ ، ص ٢٨٨

(٩٢) وهناك كاهنات كثيرات منهن : طريفة الخير التي تكهنت بسيل العرم وخراب سد مأرب . والشعثاء ، وسلمى الهمدانية ، وعفيراء ، والكاهنة السعدية ، وكاهنة ذي الخلصة . انظر : أحمد زكي صفوت : جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة . ج ١ ، ص ص ٣٣٩ – ٣٥٢ .

(٩٣) لم أقصد بالنثر هذا الكلام العادي الذي يحتاج إليه الإنسان في حياته اليومية تعبيراً عن حاجاته ومرافقه الحيوية ، بل ذاك المظهر الفني للأدب .

(٩٤) القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١٠١ ، والجلل : العظيم والحقير ، وهنا بالمعنى الثاني . واستبد به : جعله نصيبه .

(٩٥) سورة الحاقة ، الآيات : ٤٠ – ٤٢ .

(٩٦) سورة الطور ، الآيات : ٢٩ – ٣١ .

(٩٧) سورة يس ، الآية ٦٩

(٩٨) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ٢٤٦

(٩٩) المرجع السابق . ج ٤ ، ص ٨٣ .

(١٠٠) القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١٠١

(١٠١) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٢ ، ص ٣٥ ، والنويري : نهاية الأرب . ج ٥ ، ص ١٦٤

(١٠٢) كعب بن لؤي هو الجد السابع للنبي ﷺ .

(١٠٣) القلقشندي : صبح الأعشى . ج ١ ، ص ٢١١

(١٠٤) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ٥٠ ، ٢٤٧

(١٠٥) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ١٨٤ ، والسجستاني : المعمرين ، ص ص ٢ – ٣

(١٠٦) الميداني : مجمع الأمثال . ج ١ ، ص ٥٩٤ .

(١٠٧) مجالس ثعلب . ج ١ ، ص ٢٤٥

(١٠٨) ابن الأثير: الكامل . ج ١ ، ص ص ٢٠٣ – ٢٠٥ ، وابن هشام: السيرة . ج ١ ، ص ص ١٥ –

١٩ ، وانظر ديوان الأعشى ، ص ١٥٠

(١٠٩ ، ١١٠) ديوان الأعشى ، ص ص ١٥٠ – ١٥٣ ، وأشفار : جمع شفر ، وهو أصل منبت الشعر في الجفن . والذئبي : سطيح الكاهن . والآل : السراب . والكلب : جبل . ومقرفة : خلط وكذب . وإنسان العين : الفتحة التي أمام عدسة العين ومنها تبصر . والقمع : فساد في مؤق العين . والكتف : عظم عريض خلف المنكب . ويخصف النعل : يخرزها ويلصق بها قطعة أخرى من الجلد لإصلاحها . ويزجي : يسوق . والشرع : الحبال التي يصيد بها الصائد . وجوّ : اسم اليمامة القديم . واتضع : هدمه و سواه بالأرض .

(١١١) ديوان الأعشى ، ص ص ٣٣١ – ٣٣٢ ، و تآدوا : من الأيد والقوة . و قدار : هو أحمر ثمود الذي تولى قتل الناقة . و عمدان : أشهر قصور اليمن القديمة ، كان في صنعاء . و الخيار : الذهب والمال . وجائحة : داهية . و غنوا : أقاموا . و مؤيد : قوي . و جفار : واسع . و باروا : هلكوا . و فاء: رجع . و مستعار : ما مضى .

(١١٢) المعلقات العشر ، ص ٨٤ .

(١١٣) الأصمعي : الأصمعيات ، ص ١٥٩ . ويقول الأصمعي : أخطأ الشاعر كما أخطأ زهير في معلقته إذ قال : أحمر عاد . ونقل التبريزي عن الأصمعي تخطئة زهير . ثم نقل عن المبرد أنه قال : « ليس هذا بغلط ؛ لأن ثمود يقال لها عاد الأخيرة ، ويقال لقوم هود عاد الأولى .» انظر : شرح ديوان زهير، ص ٢٠ ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ١ ، ص ١٦٢

(١١٤) سورة التوبة ، آية ٧٠ .

(١١٥) سورة الصافات ، الآية ١٣٧

(١١٦) سورة الفرقان ، الآية ٤٠ .

(١١٧) تفسير الطبري (طبعة بولاق) . ج ٢٧ ، ص ٥٦ في تفسير قوله تعالى من سورة القمر : ﴿ ولقد تركناها آية فهل من مدكر ﴾ و ج ٢٩ ، ص ٣٩ في تفسير قوله تعالى من سورة الحاقة : ﴿ لنجعلها لكم تذكرة ﴾ .

(١١٨) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ٧٤ .

(١١٩) ابن منظور : لسان العرب ، مادة « يوم » .

(١٢٠) علي الجندي : شعر الحرب . ط ٢ ، ص ٢١ – ٢٢

(١٢١ ، ١٢٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ١٥١ ، ٤٧٠ .

(١٢٣) علي الجندي : شعر الحرب ، ص ٢٢

(١٢٤) البيروني : الآثار الباقية ، ص ص ٥ – ٦

(١٢٥) المرجع السابق ، ص ٦٤ ، وانظر دائرة المعارف الإسلامية ، مادة « زمان » . ج ١٠ ، ص ٣٧٤

(١٢٦) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة « تاريخ » . ج ٤ ، ص ٤٧١ .

(١٢٧) ابن منظور : لسان العرب ، مادة « يوم » .

(١٢٨) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ص ٦١ ، و محمود سليم الحوت : طريق الميثولوجيا عند العرب ، ص ١٩٢ ، ودائرة المعارف الإسلامية . ج ٣ ، ص ١٨١

(١٢٩) الأصفهاني : الأغاني . ج ٩ ، ص ٧٩ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٠٥ .

(١٣٠) الأصفهاني : الأغاني . ج ٢٠ ، ص ١٣٢ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٦٢ ، وتاريخ الطبري . ج ٢ ، ص ٢٠٨

(١٣١) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ٨٣ ، ١٠٨ ، ٤٢٢ ، ٦٥٣ ، ١٠٧١ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٧ ، ص ١٨٧ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ص ١٥٠ - ١٥٩

(١٣٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ٢٢٦ ، ١٠٦٠ ، و ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ص ص ١٢٩ ، ١٣٥ ، والأصفهاني: الأغاني. ج ١١ ، ص ص ٧٥ ، ٨٢ ، ٩٤ ، ١٠٦

(١٣٣) تاريخ الطبري . ج ٢ ، ص ٧٧١ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٢٠٤ .

(١٣٤) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ٩٠٥ - ٩٠٧ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ٥ ، ص ٣٤ .

(١٣٥) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ٤٠٢ ، وسيرة ابن هشام . ج ١ ، ص ٥٥٦ .

(١٣٦) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٨٧ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٢٨ ، والميداني : مجمع الأمثال . ج ٢ ، ص ٢٠٢

(١٣٧) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٢٦ ، و ياقوت : معجم البلدان . ج ١ ، ص ٦٨

(١٣٨) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٦ ، ص ٣٥٥ ، والميداني: مجمع الأمثال. ج ٢ ، ص ٢٤٥ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٣٠٢ .

(١٣٩) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ص ٤٥٢ ، ٨٨٧ ، ١٠٧٢ وما بعدها ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٢ ، ص ٢٠٩ وما بعدها .

(١٤٠) الأصفهاني : الأغاني . ج ٢٠ ، ص ١٣٢ ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ٦٣٨ ، وابن عبد ربه : العقد.الفريد . ج ٥ ، ص ٢٦٢ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٢٨٥ .

(١٤١) المفضل الضبي : أمثال العرب ، ص ص ٦٤ - ٦٧ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ٣١٢ ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ٣ ، ص ص ٢٧١ ، ٤٩٨ .

(١٤٢) ملحمة جلجامش ، ص ٥١ .

(١٤٣) نكلسن ، رينولد : تاريخ العرب الأدبي ، ص ٣٤ .

(١٤٤) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ١٦٣ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ٨٧ ، والبغدادي : خزانة الأدب . ج ٢ ، ص ٤٧٣ وما بعدها .

(١٤٥) موسكاتي ، سبتينو : الحضارات السامية القديمة ، ص ٨٢ .

(١٤٦) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ١٤٩ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد. ج ٥ ، ص ٢٢٤ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٦ ، ص ٣٢٩ ، ج ١٧ ، ص ص ٣١٨ ، ٣٢٩ ، وابن الأثير :

الكامل . ج ١ ، ص ٣٧٨ ، والميداني : مجمع الأمثال . ج ٢ ، ص ١٨٧

(١٤٧) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٥٥

(١٤٨) ديوان امرئ القيس ، ص ١١٠ ، أتبطن : أكون بطانتها ، وتكون بطانتي ، والسباء : اشتراء الخمر . والكر : العودة إلى القتال بعد الفر . والإجفال : الإسراع في العدو .

(١٤٩) هو شاعر جاهلي مشهور من بني تغلب بن وائل ، ويلقب بأفنون .

(١٥٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٦١

(١٥١) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ١٠٧١

(١٥٢) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٥٠٢ .

(١٥٣) الميداني : مجمع الأمثال . ج ٢ ، ص ٤٤٤ .

(١٥٤) علي الجندي : شعر الحرب . ج ١ ، ص ٢١ وما بعدها ، و أحمد الشايب : تاريخ النقائض ، ص ٦١

(١٥٥) ديوان عنترة ، ص ١٧٧ ، ١٧٨

(١٥٦) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٠٣

(١٥٧) عبد العزيز البكري : معجم ما استعجم . ج ٢ ، ص ٥١٩ .

(١٥٨) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٦ ، ص ١٩

(١٥٩) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٦٨٠ وما بعدها .

(١٦٠) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ، ص ٤٥٢ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٦ ، ص ص ٧٨ - ٧٩ ، وانظر أيضاً : محمد أحمد جاد المولى (وآخرون) : أيام العرب في الجاهلية ، ص ٧٩ .

(١٦١) أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٢٤

(١٦٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض ج ١ ، ص ٤٥٢ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٦ ، ص ص ٧٨ - ٧٩ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٥٤٩ .

(١٦٣) أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض . ج ١ ، ص ص ٤٥٦ - ٤٥٧ .

(١٦٤) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ٥١١ وما بعدها ، وانظر ديوان امرئ القيس ، ص ١١٠

(١٦٥) شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب ، ص ١٧٦

(١٦٦) محمد أحمد جاد المولى (وآخرون) : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥٢

(١٦٧) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٨ .

(١٦٨) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٥٥

(١٦٩) انظر شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب .

(١٧٠) القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١٥٨

(١٧١) رياض الأدب ، ص ٩٣ .

(١٧٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ص ١٦٨ ، والأصفهاني : الأغاني . ج ١٠ ، ص ص ٥ ، ١٦٢ ، والقالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ٢٧١

(١٧٣) السجستاني : المعمرين والوصايا ، ص ٨ .

(١٧٤) الأصفهاني : الأغاني . ج ٩ ، ص ١١٢

هوامش الباب الثاني

الفصل الأول

(١) ابن رشيق : العمدة . ج ٢ ، ص١٥٠

(٢) الجاحظ : الحيوان . ج ٢ ، ص٢٠

(٣) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٦ ، ص ١٧٤ وما بعدها .

4. Brandon, S.G.F: Religion in ancient history, p. 3.

5. James, E.O.: The beginnings of religion, p. 87.

(٦) أرنولد ، هوزر : الفن و المجتمع ، ترجمة فؤاد زكريا . ج ١ ، ص٣٣ ، وبريل ، نورمان : بزوغ العقل البشري ، ترجمة إسماعيل حقي ، ص ١٧٣وما بعدها .

(٧) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٨) باركر ، برتا موريس : ما وراء المجموعة الشمسية ، ترجمة إدوارد رياض ، ص ١٣

(٩) المصدر نفسه ، ص ١٣٠

(١٠) تناول بروكلمان هذه الفكرة في كتابه « تاريخ الأدب العربي » ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار . ج ١ ، ص ٤٨ .

(١١) انظر مثلا دالية النابغة « يا دار مية بالعلياء فالسند ..»

(١٢) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ١٠ – ١٥ . شبب : ثور مسن . أفزته : أخافته . شغف : أخاف . المصدق : المضيء . الأرض : شجر يعتاده البقر . شفه : آذاه وأجهده . راحته : أصابته الريح . بليل : ريح باردة . زعزع : شديدة . الغيوب : الأماكن المستترة . طرفه مغض : ينظر ثم يطرق . يشرق متنه : يظهره للشمس . توزع : تغري به . سد فروجه : ملأ فروجه عدواً وشدة جري . وافيان : كلبان صحيحان سالمة آذانهما . أجدع : مقطوع الأذن . عبل الشّوى : غليظ القوائم . الطرتان : خطان في الجنبين . مولع : التوليع لونان مختلفان (بياض وسواد) . المذلقان : المحددان وأراد قرنيه . النضخ: تلطيخ الدم . المجدح : المحرك . أيدع : صبغ أحمر . أقصد : قتل . يتضوع : يعوي من الخوف . رهاف : رقاق مرهفة (يعني نصالا) . مقزع : منتوف من كثرة ما رمى به . المنزع : السهم . فنيق : فحل الإبل . تارز : يابس . الخبت : المكان المستوي . أبرع : أضخم وأعظم .

(١٣) أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم . مجلة فصول ، العدد الثالث . يقول الدكتور أحمد كمال زكي : « وبعض ما يقع الشعر الجاهلي في ترديده يكون اصطلاحاً يحتاج فيه إلى ربط المجاز أو الرمز أو العلامة بأسطورة مجهولة المعالم . من ذلك (صبح) وما يعقده هذا الفعل من سلوكية تحددها حالتا الجد واللهو . فالشاعر يقول « ونحن صبحنا الموت » ويقول « صبحناهم عند الشروق » ويقول « فناجزناهم قبل الصباح » فيما يورد ابن الكلبي :

وسارَ بِنا يَغوثُ إلى مُرادٍ فَناجزناهُمُ قَبْلَ الصَّباحِ

كما يقول مقّاس العائذي :

فإنَّ بَني عِجْلٍ هُمُ صَبَحوكُمْ صَبوحاً يُنَسِّي ذا اللَّذاذَةِ ساعِرا

ليدل على أن الغارة التي تحمل الموت هي عند بزوغ نجمة الصَّباح ، يقصد العُزّى أو الزُّهَرة ، وكانت هذه إلاهة دموية ، وتقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الفجر، إلا أنها في الوقت نفسه كانت راعية الإخصاب والموكلة بالخمر – وهذه كانت شراباً مقدساً ، ثم أصبحت علامة من علامات الفروسية وشبهت بدم الذبيح – ثم كانت ربة النار حتى لقد قيل إن عمرو بن لُحَيّ المتكهن الساحر الذي وثّن الكعبة لأول مرة كان يشتو بها وهو في تهامة !»

(١٤) ديوان الأعشى ، ص ص ١٥٥ – ١٥٧ . أهوى : انحدر . ضابئ : لازق . مفتحص : متخذ أفحوصاً وهو الجحر الذي يأوي إليه . خفي الشخص : ناحل دقيق الجسم . خشع : نحل . حانت : من الحين وهو الهلاك والمحنة . حد النهار : طوال النهار . الفيقة : اللبن الذي يجتمع في الضرع . المعهد : الموضع الذي عهدته به . المسك : الجلد . سافت : شمت . الدفع : ما جرى شيئاً بعد شيء من دمه . دهته الداهية : أصابته . ذرّ: طلع . ذؤال : القائد ، المنع : الزاد والطعام ، نبهان : ذئب ، الدوابر : مآخير الأظلاف ، الزمع : جمع زمعة وهو شيء زائد وراء الظلف .

(١٥) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ص ٤٢٦ ، ٤٢٧ .

(١٦) محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، ص ص ٤٧٨ ، ٧١٢ ، وديوان الأعشى ، ص ص ٤٣، ١٥٥ ، ٢٠١ ، ٣٦١ ، وديوان زهير ، ص ص ٢٧٠ ، ٣٧٢ ، وديوان عمرو بن قميئة ، ص ص ١٣٩ ، وديوان النابغة ، ص ص ٧٥ ، ١١٤ ، وديوان سلامة الجندل ، ص ١٤٠ ، وديوان امرئ القيس ، ص ص ٤٥ ، ٧٩

(١٧) ديوان الهذليين ، ص ص ١ ، ٤ ، ٦٣ ، ١١٧ ، ١٢٤ ، ٢٠٢

(١٨) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٤ . صخب : كثير الصوت . الشوارب : مجاري الماء في الحلق . الجميم : النبات أول ما يظهر على وجه الأرض فإذا نهض وانتشر فهو جميم . سمحج : الأتان الطويلة الظهر . أزعلته : أنشطته . قيعان : منابع الماء في أرض طيبة الطين . واهٍ : كثير الماء . أثجم : أسرع بالمطر . يعتلجن : يتضاربن وبعض بعضهن بعضاً . يشمع : يلعب . جزرت : انقضت . رزونه : أماكن مرتفعة . ملاوة : دهر ، الحين : الهلاك . يتتبع : يجيء قليلاً قليلاً . فافتهن : فطردهن . بثر : كثير . عانده : عارضه . مهيع : واسع . ريب قرع : أي قرع الوتر . نميمة : همهمة . متلبب : متحزم . جشء : قضيب خفيف . أقطع : قطع وهو النصل العريض القصير . امترست به : لازمته . سطعاء : طويلة العنق.

هادية : متقدمة . جرشع : منتفخ الجنبين . نجود: الأتان الطويلة . عائط : لم تحمل . متصمع : منضم. أبدّهن : أعطاهن . بذَمائه : ببقية نفسه . متجعجع : لاصق بالأرض وقد صرع .

(١٩) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٤٢٦ .

(٢٠) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص ص ١٤٤ ، ١٤٥

(٢١) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٦٣ . العصم : الوعول . الأوابد : المتوحشة . أقيدر : القصير العنق . الحشيف : الثوب الخلق . سامت : سارت . الملقات : الأماكن الملساء من الجبل . مقتدر : قادر . يشن : يصب . الثميلة : موضع الطعام . الزؤام : الموت العاجل .

(٢٢) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢٤ ، ٢٤١ . أبود : وعل . المناعة : بلد . جلعد : غليظ . الشفان : الريح الباردة الممطرة . يصرد : الصرد أشد البرد . شفت : آذت . مقاطيع : سهام . يصلد : يضرب الصخرة فيسمع لها صوت . حديد : سيف حاد . الوقيعة : المطرقة . المعتد : المهيأ . خلّه : دخل فيه . معرّد : أي بعيد الموقع .

(٢٣) نوري حمود القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ص ١٥٦

(٢٤) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٥٢ . الفادر : المسن من الوعل . التيهورة : الهوي في الجبل والرمل . الطخاف : الرقيق من السحاب . العصائب : الشقائق . تملّى : تمتع . حِيَد : حروف شواخص . الرواجب : السلاميات . كانساً : داخلاً كناسه وهو مستتره في الشجر . الشفيف : الأذى . لِهْمّاً : مسنّا . قراهب : المسان . مسام : مسارح . جريمة : كاسب . تحنب : احدودب . ساغب : جائع . المناحب : المجاهد . بالعواقب : بآخر الزمن . مفتوق : عريض النصل . الفعفعي : الجزار .

(٢٥) ديوان الهذليين . ج ٣ ، ص ص ١ ، ٣. وقيل هذه الأبيات لأبي ذؤيب الهذليّ . انظر المصدر نفسه . تخلسيهم : تسلبيهم . العفر : الظباء . الخنس : الوعول . الظيان : الياسمين . أنبوبها خصر : طريقة باردة في الجبل . قرناس : رأس الجبل . كلف : غبر إلى السواد . أشب : أتيح . محدلة : قوس . مرّة : قوة وعقل .

(٢٦) ديوان النمر بن تولب ، ص ١٠٣

27. Encyclopaedia Britannica, vol. II, p. 170.

(٢٨) ديوان النابغة ، ص ٢٠

(٢٩) ديوان لبيد ، ص ١٢٨

(٣٠) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ص ٢٩–٣٠. اللقوة : العُقاب ، رابئة : تأبى الأكل والشرب . الرقوب: التى لا يعيش لها ولد . قرة : برد . الضريب : الصقيع . السبسب : الأرض المستوية . الحملاق : جفن العين . اشتال : رفع ذنبه . حسيسها : صوتها . الجبوب : الحجارة . يضغو : يصيح . الدف : الجنب .

(٣١) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٥٥. فتخاء الجناحين : لينة مفصل الجناح . اللقوة : المتلقفة . توسد : تطعم . القسب : التمر اليابس . خاتت : انقضت . سمرات : شجرات . الريد : الشمراخ من الجبل . أعنت : أهلك جناحها . ينضاعان : يتحركان .

(٣٢) ديوان امرئ القيس ، ص ١١٢ . صيود : حاذقة في الصيد ، طأطأت : طامنت رأسي للكز الفرس ، الشملال : السريعة ، الخزان : ذكور الأرانب ، الشربة : موضع ، أورال : موضع ، الحشف البالي : يابس التمر.

(٣٣) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٣٧ . تهفو : تسرع . خدارية : العقاب التي يضرب لونها إلى السواد والغبرة . الأهاضيب من المطر : دفعات منه .

(٣٤) ديوان امرئ القيس ، ص ٩١ .

(٣٥) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢٣٤ . غادة : بلد . لحوم : أكول للحم .

(٣٦) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٦٥ . تيمن : موضع باليمن . سفعاء : أي سواد يضرب إلى حمرة .

(٣٧) الجاحظ : الحيوان . ج ٦ ، ص ٣٣٧ .

الفصل الثاني

(١) ديوان طرفة ، ص ص ٢٨ — ٢٩ . الطريف : المكتسب . التليد : الموروث . أبادرها : أسرع إليها . كميت : خمر لونها أسود . تعل : يصب الماء عليها . المضاف : الذي أضافته الهموم . المحنب : الفرس المعوج الساقين . السيد : الذئب .

(٢) ديوان حسان ، ص ٢٠٠

(٣) المعلقات العشر ، جمع وتصحيح أحمد الشنقيطي ، ص ص ٩٧ ، ٩٨ . مشعشعة: ممزوجة . تجور : تميل . اللبانة : الحاجة . عن هواه : عن هوى نفسه . اللحز : الضيق . الشحيح : البخيل . أمرّت : جرت عليه . مهين : مذل . صبنت : صرفت . وما شر الثلاثة : أنا لست شر الثلاثة .

(٤) ديوان الأعشى ، بشرح وتعليق محمد محمد حسين ، ص ٨٠ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٤٣ .

(٦) ديوان عدي بن زيد ، ص ٦٤ .

(٧) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ٦ ، ص ٣٢ .

(٨) كريمر ، صمويل نوح وآخرون : أساطير العالم القديم ، ص ٢٠٠ .

(٩) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٤٦. السحر : الوقت قبل الفجر . صبحتهم : سقيتهم الصبوح . عاتق : الخمر القديمة . مشعشع : مرقق بالماء . الغزال : طوطم لا يقتل وتقصد به الزهرة أو العزى ، وفي بعض الروايات « كدم الذبيح » من البهائم غير الغزال كقول الأعشى :

كَدَمِ الذَّبيحِ غَريبَةً   ومِمّا يُعَتِّقُ أَهْلُ بابِلْ

ويقول أيضاً :

وسَبيئَةٍ مِمّا تُعَتِّقُ بابِلٌ   كَدَمِ الذَّبيحِ سَلَبْتُها جِرْيالَها

ويقول متمم بن نويرة :

جَفْنٌ مِنَ الغربيبِ خالِصُ لَوْنِهِ   كَدَمِ الذَّبيحِ إذا يُشَنُّ مُشَعْشَعُ

وانظر ديوان الأعشى ، ص ص ٧٧ ، ٣٩٧ ، والمفضليات ، ص ٥٢. الجفن : الكرم . الغربيب : الأسود .

(١٠) راجع التفسير الأسطوري للشعر القديم ، مجلة فصول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١

(١١) ديوان الهذليين ، ص ٤٠. مقيرة : دهنت بالقار ، جسرة : ناقة جسيمة . روَّحها : راح بها . الحبل : عرفة . يمسح ذفراها : يمسح رقبتها من العرق تسكيناً لها . تزغم : تصوت . نكس : جبان . وغل : دخيل . جمع : مزدلفة . رأداً : طالباً . المزج : العسل . بالسحل : بالدراهم . الضحك : الثغر .

(١٢) شعراء النصرانية . ج ١ ، ص ١٣٢

(١٣) ديوان الحماسة . ج ٢ ، ص ص ٨٧٧ ، ٨٧٨ .

(١٤) أبو الفرح الأصفهاني : الأغاني . ج ٩ ، ص ص ١٢٦ - ١٢٧

(١٥) ابن قتيبة : الأشربة ، بتحقيق محمد كرد علي ، ص ص ٣٨ ، ٣٩ .

(١٦) انظر ديوان حسان ، ص ١٠٥ حيث يقول :

ونَشْرَبُها فَتَتْرُكنا مُلوكاً   وأسْداً ما يُنَهْنِهُنا اللّقاءُ

(١٧) ديوان طرفة ، ص ٢٨

(١٨) الجاحظ : البيان والتبيين . ج ١ ، ص ١٦٤

(١٩) انظر تلك العبارة المتكررة في ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ص ٤ ، ١٠ ، ١٥ وغيرها .

(٢٠) ديوان طرفة ، ص ٣٢ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٦٥

(٢٢) مجلة المعرفة السورية ، العدد الرابع ، السنة الثانية ، ١٩٦٣ ، ص ص ١٥٦ - ١٦١.

(٢٣) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٤ ، وقيل لعبيد بن الأبرص وهي في ديوانه أيضاً ، ص ٧٥.

(٢٤) ديوان الأعشى ، ص ١٠٩. الحانوت : الخمارة . شاوٍ : يشوي اللحم . مشل : سواق . وكذلك شلول . شلشل : خفيف في العمل سريع . شول : يحمل الشيء .

(٢٥) مقالة بعنوان « صور أخرى من المقدمات الجاهلية » مجلة المجلة ، السنة التاسعة ، العدد ١٠٤ ، ١٩٦٥

(٢٦) محمد النويهي : الشعر الجاهلي ؛ منهج في دراسته وتقويمه ، ص ص ٤٢٨ ، ٤٣٠ .

(٢٧) ديوان الأعشى ، ص ٣٠٩ . بذخ : تكبر و علا . أذل : أذلَّ أعداءه .

(٢٨) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٣٤٨ . صلقن : ضربن . حسوات : جمع حسوة وهي القليل مما يشرب قدر ملء الفم .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٣٤٩. رائم : تريد أن تنال من عزنا .

(٣٠) ديوان الأعشى ، ص ٢٢٣

(٣١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٢٢ . غير مستحقب : غير حامل . الواغل : الداخل على القوم وقت شربهم بلا إذن .

(٣٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٤٨ .

(٣٣) لويس شيخو : شعراء النصرانية . ج ٢، ص ١٦٤

(٣٤) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ٢٥٠ . آلى : أقسم . زاركم : هاجمكم وأغار عليكم . نضارب : نقاتل .

الفصل الثالث

(١ ، ٢ ، ٣) شوقي ضيف : الرثاء ، ص ص ٧ ، ٨ .

(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ص ٩٨ .

(٥ ، ٦) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد . ج ٢ ، ص ١٤٧

(٧) النويري : نهاية الأرب . ج ٥ ، ص ١٦٣ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٢، ص ١٤٨

(٨) ابن رشيق : العمدة . ج ٢ ، ص ص ١٥٤ ، ١٠٠

(٩) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٥، ص ٢٨٢

(١٠) الألوسي : بلوغ الأرب . ج ٣، ص ١٣

(١١) شرح ديوان الخنساء ، ص ١٩٤

(١٢) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . ج ٥، ص ٢٨٥

(١٣) صحيح البخاري . ج ٢، ص ٣٢٢ .

(١٤) صحيح مسلم . ج ١، ص ٧٠ .

(١٥) ديوان لبيد ، ص ٢١٣ .

(١٦) شوقي ضيف : الشعر الجاهلي ، ص ٢٠٧ .

(١٧) ديوان طفيل الغنوي ، ص ١٨

(١٨) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ١٥٣

(١٩) معجم الشعراء ، ص ٣٧٤ . الوخاف : الخِطْميّ ، وهو ضرب من النبات يغسل به الرأس .

(٢٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٨٣

(٢١) حماسة البحتري ، ص ٣٥ .

(٢٢) شرح ديوان الخنساء ، ص ٨٩ .

(٢٣) لويس شيخو : شعراء النصرانية . ج ٥، ص ٧٥٠ .

(٢٤) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣ .

(٢٥) شرح ديوان الخنساء ، ص ص ٢٩ ، ٦٩ .

(٢٦) المصدر السابق .

(٢٧) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ٣١١ ، وفي البيت الثاني إقواء وهو من عيوب القافية.

(٢٨) المبرد : الكامل . ج ٣ ، ص ١٢٤

(٢٩) ديوان لبيد ، ص ٢٠٨ . وشمام : جبل بالعالية له رأسان يسميان بني شمام .

(٣٠) أبو علي القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ٧٣ . ويقول دريد بن الصمة أيضاً :

وهَوَّنَ وَجْدي أنّما هُوَ فارِطٌ أمامي وأنّي وارِدٌ اليَوْمَ أوْ غَدِ

والأصمعيات ، ص ١١٥

(٣١) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٦ ، ص ٦٣ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ص ٥٣١ ، ٢٣٥

(٣٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٠٣ ، والأصمعيات ، ص ٣٧ . الأشوال : الإبل التي ارتفعت ألبانها . الحجرات : حظائر الإبل . الفصيل : ولد الناقة . خامت : جبنت . عرَّد : أحجم وفرّ .

(٣٣) أبو علي القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٣٤) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٤٤ ، والأصمعيات ، ص ١٠٥ . خلّى مكانه : مات . الوقاف : المحجم عن القتال . الربيئة : الطليعة . المشيح : الجاد ، المحقوقف : المعوج . الملبد : الفرس شد عليه لبد السرج .

(٣٥) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٣٢٢ . يبل على العادي : يغلب العدو بمثله . المخاسف : الضيم . الطرف : الكريم . تخشش : تسق . أذاع : طوّح به وفرقه . الجائفة : التي تصيب الجوف .

(٣٦) ديوان لبيد ، ص ١٦١ . يشغبوا : يجودوا ، القرى : إطعام الضيف ، رفده : عطاؤه ، منزع : ملآن .

(٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠) ديوان لبيد ، ص ص ١٩٧ ، ١٩٩ ، ١٦٧ ، ١٧٣

(٤١ ، ٤٢) ديوان عنترة بن شداد ، ص ص ٤٧–٤٨ ، ١٧٧–١٧٨

(٤٣) المفضل الضبي : المفضليات ، ص٢٦٦ . ضرّس : كدح وأثر فيهم . الصدق : الصلب ؛ السميدع : الشجاع المديد القامة . الكهام : الكليل . الحاسر : الذي لا سلاح عليه.

(٤٤) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص٣٠ . مشبوح : عريض . خلجم : طويل . خشوف : سريع المرور . مرارها: علاجها ، عجمت : العجم العضّ . الشؤون : أصل قبائل الرأس . شفارها جمع شفرة و هي حدّ السيف ؛ يقض : يكسر . وطعن كركض : يعني الدم في سرعة خروجه كركض الخيل . تفلي : تطرد وتنحي .

(٤٥) ديوان الحطيئة ، ص ٤٥ .

(٤٦) شرح ديوان الخنساء ، ص ١٣٩

(٤٧) المصدر السابق ، ص ١٤٢ . هبت شمالاً : هبت ريح الشمال . المريع : الواسع . الثمال : الغياث .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١٥٩

(٤٩) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٥ ، ص ٢٥٠ ، وشرح ديوان الخنساء ، ص ١٨٤

(٥٠) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ، ص ٢١٠

(٥١) شرح المقامات الحريرية . ج ٢ ، ص ٤٠ .

(٥٢) شرح ديوان الخنساء ، ص ٧٢ .

(٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) شرح ديوان الخنساء ، ص ص ٢٦ ، ٢٧ . المهمار : المكثار ، يكثر للأضياف من القرى.

(٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨) شرح ديوان الخنساء ، ص ٤١ ، ٨٥ ، ١٨ . سبطر : أي يمتد عند الوثبة . النكس : الضعيف . الواني : الفاتر .

(٥٩) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ١٢ ، ص ١٥٠

(٦٠) لويس شيخو : شعراء النصرانية . ج ١ ، ص ١١٩

(٦١) الآمدي : المؤتلف والمختلف ، ص ١٠٠

(٦٢) النويري : بلوغ الأرب . ج ٣ ، ص ٣٢٦ .

(٦٣) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ٨ ، ص ٧٩ ، وحماسة البحتري ، ص ٢١٥ ، وابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء . ج ١ ، ص ٢٨٠

(٦٤) ديوان الأعشى ، ص ٢٢٩ ، وابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء . ج ١ ، ص ٢٨٠ . الهمام : هو الحارث بن أبي شجر أو الحارث بن ظالم . جحفل : الجيش الكثيف . الهزيع : الطائفة من الليل حين يشتد الظلام ويستوحش . الخسف : الظلم والذل ، سامه خطة خسف : كلفه ما يشق عليه من الظلم . شك : تردد .

(٦٥) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ٢ ، ص ٢٩ . ج ٢٠، ص ص ١٣٢–١٤٠.

(٦٦) المرجع السابق . ج ٢٠ ، ص ص ١٣٢ ، ١٤٠

(٦٧) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٤٧ .

(٦٨) ديوان الأعشى ، ص ٣٨١ .

(٦٩ ، ٧٠) شرح ديوان الخنساء . ص ص ٥ ، ٣٧ .

(٧١) شرح ديوان الخنساء ، ص ٨٤ .

(٧٢) الأصمعي : الأصمعيات ، ص ٩٠ .

(٧٣) شوقي ضيف : الرثاء ، ص ٦٣ . الإشاحة : الجد في طلب الحاجة . البدع : الأمور الجديدة الغريبة . المرزأ : الذي تصيبه الرزايا في ماله لكرمه . الطبع : اللئيم الدنيء .

(٧٤) شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٨ . مورث المجد : أي ورث الشرف . الدسيعة : العطية . العزاء : الشدة . المؤتشب : المخلوط الحسب . المريرة : إبرام الرأي .

(٧٥) شرح ديوان الخنساء ، ص ٦٨ .

(٧٦) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ١٢٩

(٧٧ ، ٧٨) شرح ديوان الخنساء ، ص ٨٢ ، ٢١

(٧٩) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ٤ ، ص ٢١١ ، وانظر شرح ديوان الخنساء ، ص ص ٢١ ، ٢٢ .

(٨٠) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ص ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، وشرح ديوان الخنساء ، ص ١٥٠ . بكر : أتى باكرًا ، العمود : السند ، المدل : الواثق من نفسه ، الحين : الهلاك ، التباب : الفساد .

(٨١ ، ٨٢) شرح ديوان الخنساء ، ص ص ١٣٤ ، ٦٩

(٨٣) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠

(٨٤) شرح ديوان الخنساء ، ص ١٢٦ . جد الضجاج : أي صار ضجاجهم جدًّا . الضمر : جمع ضامر . القود : الطوال الأعناق . نواصي الناس : أشرافهم . بلسان : بكلام ، القناة : عندهم مثل للإباء والامتناع .

(٨٥ ، ٨٦) ديوان الخنساء ، ص ٢٧ ، ٢٠

(٨٧) محمد أحمد جاد المولى (وآخرون) : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥٢

(٨٨) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٢٦ ، والأصمعيات ، ص ١٠٥ كميش : ماض عزوم سريع في أموره . خارج نصف ساقه : مشمر . بعيد عن الآفات : سليم الأعضاء لا داء فيه . طلاع أنجد : متغلب على الصعاب ، قليل التشكي صبور على المكاره . حافظ من اليوم ... : يعني أنه يعلم عاقبة كل أمر يسير فيه .

(٨٩) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٦٥ . ما دهري بكذا : ما عادتي ولا غايتي . المنهال : هو ابن عصمة الرياض الذي كفن مالكًا في ثوبه . غير مبطان : غير أكول ، الأروع . من يروعك حسن منظره . البرم : الذي يخاطر في لعب الميسر . تهدي النساء : يقدمن الهدايا من طعام اللحم لزوجه . القشع : البيت من الجلد . حس الشتاء : برد الشتاء . الخصيب : السخي . أوضع : أسرع . كصدر السيف : أي أنه صار حاداً كالسيف . ذو القاذورة : من يتبرم بالناس ويتأفف منهم . المتزبع : السّيئ الخلق .

(٩٠) شرح ديوان الخنساء ، ص ٥ .

(٩١ ، ٩٢ ، ٩٣) المصدر السابق ، ص ص ٨ ، ٦٩ ، ١٣

(٩٤) أبو علي القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١٥٨

(٩٥) ديوان لبيد ، ص ٥٢ ، ٥٣ . ملحوب : فرس . كوثر : كثير المال . سرارة : وسط الروض . منور : كثير الزهر .

(٩٦) حماسة أبي تمام . ج ١ ، ص ٦٤٤ ، وشرح ديوان الخنساء ، ص ١٥٣ . الرزء : المصيبة . الحواسر : اللائي كشفن عن أوجههن . سلمى : جبل بطيِّئ .

(٩٧) ديوان لبيد ، ص ٧٢ . من صفات الثبات والبقاء للجبل قول لبيد :

عشت دهراً ولا يدوم على الأيا م إلا يرمرم وتعار

وكلاف وضلفع وبضيع والذي فوق خبة تيمار

(٩٨) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٦ ، ص ص ٧٥ ، ٧٦ ، ومحمد أحمد جاد المولى (وآخرون) : أيام العرب في الجاهلية ، ص ص ١٥٦ ، ١٥٨ ، والنويري : بلوغ الأرب . ج ٢ ، ص ١٥٥

(٩٩) المرتضي : الأمالي . ج ١ ، ص ١٢٦ . الأبيات لابنة عم النعمان بن بشير ترثي زوجها.

(١٠٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٧٣ . الجلّى : الأمر الجليل . حباس مال : يحبس إبله في فنائه لقرى الضيفان . العلات : الشدائد . عنيزة : قرى بالبحرين . الهجود : المنتبهات .

(١٠١) أحمد محمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ، ص ٤٨٩ .

(١٠٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد . ج ٦ ، ص ص ٣١ ، ٣٢ .

(١٠٣ ، ١٠٤) شرح ديوان الخنساء ، ص ص ١ ، ٥٣ . أجناب : غرباء .

(١٠٥ ، ١٠٦) المرجع السابق ، ص ص ٧١ ، ٧٢ .

(١٠٧) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ١١ ، ص ٧٣ .

(١٠٨) محمد أحمد جاد المولى (وآخرون) : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥١

(١٠٩) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٧ . شنينا : سحي كما يقطر الماء من الشن . بنو مرينا : قوم من أهل الحيرة . مرملينا : مخلوطة دماؤهم بالرمال . عاكفة : نازلة .

(١١٠) هذا دليل على أن الجاهليين كانوا يغسّلون موتاهم قبل دفنهم . وكانوا يضعون في ماء الغسيل ما يساعد على النظافة من سدر أو أشنان . ويغسلون بالسدر ونحوه رءوسهم ولحاهم . وكانوا أيضاً – بعد الغسل – يحنطونهم بالحنوط وهو عطر مركب من أشياء طيبة الرائحة يخلط للميت ، ثم يكفنونهم . والشاهد على ذلك قول عنترة بن شداد :

وأحْمي حِمَى قَوْمي عَلى طُولِ مُدَّتي إلى أنْ أراني في اللَّفائِفِ أُدْرَجُ

وبعد ذلك يصلون عليهم . وصلاتهم إذا مات الرجل وحمل على سرير أن يقوم وليُّه فيذكر محاسنه كلها ويُثني عليه . وقد أقر الإسلام الغسل والتكفين والصلاة أيضاً ، وانظر في ذلك أديان العرب في الجاهلية لمحمد نعمان الجارم ، ص ٨٧ وما بعدها .

(١١١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٨ .

(١١٢) ديوان المتلمس ، ص ٢٥٦.

(١١٣) ديوان السموأل ، ص ٨٦ ، وابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ، ص ٢٨٥ ، منسوبة « لشعيبة بن الغريض أخو السموأل » . أنواحي : النساء يجتمعن للحزن فيندبن الميت وينحن عليه . لا تبعد : لا أخطأك الخير فتهلك .

(١١٤) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٣٠٠ . بنات الدهر : أحداثه ومصائبه . حمام : الدنو أو قضاء الموت وقدره . الراقي : من الرقية . الترجيل : تسريح الشعر وتنظيفه . الشعث : تفرق الشعر وانتفاشه . الأخلاق : الممزقة البالية . طي مخراق : العمامة التي يلهو بها الصبيان ثم يضرب بها بعضهم بعضاً . الأطباق : المفاصل . ولع بالشيء : لزمه ولج فيه . الإشفاق : الخوف .

(١١٥) الجاحظ : الحيوان . ج ١ ، ص ١٢١

(١١٦) عبد العزيز الميمني : الطرائف الأدبية ، ص ١٥

(١١٧) الصبح المنير ، ص ٢٩٥

(١١٨) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٦١ . فروح : كثير الفرح . المشفقات : النساء ذوات الشفقة . الحوازي : الكواهن . فيما يكذب نفسه : في أمانيه الباطلة . إلاهة : قارة بسماوة كلب ، وقائل هذه الأبيات هو صريم بن معشر بن ذهل بن تغلب بن وائل شاعر جاهلي مشهور ، لقبه « أفنون » .

(١١٩) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ١٧١ ، وأبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ١ ، ص ٤٧ . بطن أنف : من منازل هذيل .

(١٢٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٥٥ . وهذه القصيدة تشتبه على كثير من الناس بقصيدة مالك ابن الريب التميمي التي مطلعها :

أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً   بِجَنْبِ الغَضا أُزْجِي القِلاصَ النَّواجِيَا

باتحاد الوزن والقافية والروي ، ولتشابه البيت الثالث في القصيدتين ؛ فهو عند مالك :

فيا راكِبًا إمَّا عَرَضْتَ فبلِّغَنْ   بَني مالكٍ والرَّيْبِ أنْ لا تَلاقِيَا

انظر جمهرة أشعار العرب ، ص ٣٠٠ .

الشمال : مفرد الشمائل . عرضت : أتيت العروض وهي مكة والمدينة وما حولها . النهدة : المرتفعة الخلق . الحوة : الخضرة . النسعة : القطعة من سير يضفر من جلد . أسجحوا : سهلوا ويسروا في أمري . أخاكم : هو النعمان بن جساس ، من بني تميم والذي قتل يوم الكلاب الثاني . البواء : من قولهم « باء فلان بفلان » إذا قتل به وصار دمه بدمه . حربه : إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء . الرعاء : جمع راع . المعزب : المتنحي بإبله . المتالي : الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض . الشرب : جمع شارب . أصدع : أشق . شمصها : نفرها . عادية : يريد خيل عادية . سوم الجراد : انتشاره في طلب المرعى . وزعتها : كففتها . أنحوا إلى : وجّهوا إلى . السباء : اشتراء الخمر . الروي : الممتلئ . الأيسار: الذين يضربون القداح .

(١٢١ ، ١٢٢) شرح ديوان الخنساء ، ص ص ١٣٥ ، ١٣٦

هوامش الباب الثالث

الفصل الأول

(١) ابن رشيق : العمدة . ج ١ ، ص ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) أبو تمام : ديوان الحماسة ، الباب الثاني ، ص ٤٥٨ .

(٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٠ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٥٩ .

(٦) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٧٩ .

(٧) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٢٤

(٨) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٧٩

(٩) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٢٤

(١٠) المرزباني : معجم الشعراء ، ص ٦٠

(١١) المصدر السابق ، ص ١٦٤

(١٢) أمثال الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه « المدخل إلى النقد الأدبي الحديث » ، ص ٤٥٥ وما بعدها ، والدكتور محمد مصطفى بدوي في كتابه : « دراسات في الشعر والمسرح » ، ص ١ وما بعدها .

(١٣) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص ٢٠١

(١٤) محمد خليفة التونسي : فصول من النقد عن العقاد ، ص ٨١ .

(١٥) محمد مصطفى بدوي : كولوردج ، ص ١٥٨

(١٦) كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، ص ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ وما بعدها .

(١٧) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٧١ ، ٢٧٢

(١٨) طه حسين : حديث الأربعاء . ج ١ ، ص٣٠ عن قصيدة لبيد . و محمد النويهي : الشعر الجاهلي ج ١ ، ص ٤٣٥ . و فؤاد أفرام البستاني : الشعر الجاهلي – سلسلة الروائع ، ص ٣٠ .

(١٩) طه حسين : حديث الأربعاء ، ص ٣٠ . وقد سماها محمد النويهي في : الشعر الجاهلي ، ج ٢ ، ص ٤٣٥ ، « الوحدة الحيوية » ، وسماها فؤاد البستاني في : الشعر الجاهلي ، سلسلة الروائع ، ص٣٠، « الوحدة الشعورية » .

(٢٠) طه حسين : حديث الأربعاء ، ص ٣٠ .

(٢١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٠

(٢٢) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ص ١ – ٢١

(٢٣) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢١

(٢٤) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٤٦ . يقول الدكتور نصرت : « وتبدو هذه الأسماء رموزاً لسيدة الحكمة ، ولا تخاطب عادة إلا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة وسعة الصدر . فقد خاطب زهير أم أوفي من معلقته ، خاطبها بعد حرب ضروس بين عبس وذبيان ، فتكت من القبيلتين بمن فتكت ، ثم حقنت الدماء وحل السلام بينهما ، فجاءت القصيدة تتويجاً لهذا السلام ، وللاحتكام للحكمة ، وختم زهير قصيدته باثني عشر بيتاً في الحكمة . وخاطب قيس بن الخطيم أم عمرو في قصيدته التي مطلعها :

أَلَمَّ خيالُ لَيْلَى أم عمرو   ولم يُلْمِمْ بِنَا إلا لأمر

والتي قالها بعد مقتلة كبيرة أصيبت فيها قبيلة الأوس من الخزرج ، وأخذت كلتا القبيلتين تجمعان الأحلاف ، وليلى هي أم عمرو إلا أن لكل منهما وجهاً في الشعر : فأم عمرو تدعو إلى الحكمة والتجلد ، وليلى تدعو إلى الحرب . وقد بدت النزعتان في القصيدة أمام أم معبد فقد جاءت في قصيدة دريد بن الصمة التي مطلعها

أرثَّ جَديدُ الحبلِ مِنْ أمِّ مَعْبَدِ لعاقبةٍ أمْ أخْلَفَت كلَّ موْعِدِ

وهي قصيدة في الرثاء ، وأحرى بالشاعر في هذا الموقف الفاجع أن يطلب التجلد من سيدة الحكمة .

(٢٥) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ١١٦

(٢٦) السابق . ج ٢ ، ص ٥١ .

(٢٧) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ١٧٣

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٢٩) شرح ديوان لبيد ، ص ٢٥٤

(٣٠) محمد زكي عشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص ص ١٩٢ ، ١٩٣

(٣١) ابن رشيق : العمدة . ج ٢ ، ص ١٢١

(٣٢) المصدر السابق .

(٣٣) أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب .

(٣٤) اليوم : النهار فقط . وفي اللسان . ج ٢ ، ص ٣٧٢ ، عن أبي الهيثم : « كان للعرب في الجاهلية ساعة يقال لها الفلتة يغيرون فيها . وهي آخر ساعة من آخر يوم في أيام جمادى الآخرة ، يغيرون تلك الساعة ، وإن كان هلال رجب قد طلع تلك الساعة ، من آخر جمادى الآخرة ما لم تغب الشمس » .
سيد : الذئب . عمرَّد : الطويل .

(٣٥) ابن رشيق : العمدة. ج ٢ ، ص ١٢١

(٣٦) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٣٧ . الأديم : الجلد . تبلت قلبه : كناية عن إخضاعها إياه . يسجم : يقطر . الثأي : الندى ، والثئد : الذي أصابه الندى . زهوه : لونه من أحمر وأصفر وأبيض . اعتم : كثر . ملهم : أرض باليمامة كثيرة النخل . وجاء في المفضليات أن هذه القصيدة من نادر الشعر الذي بدأ فيه الرثاء بالغزل .

(٣٧) خمسة دواوين العرب (ديوان النابغة) ، ص ٢٣.

(٣٨) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢١ .

(٣٩) لبيد بن بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٤٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٥٦

(٤١) كذلك بدأ ربيعة بن جحدر اللحياني قصيدته في رثاء أثيلة بنت المتنخل بالغزل (السكري : شرح أشعار الهذليين . ج ٢ ، ص ٦٤٤) . وتغزل غوية بن سلمى بن ربيعة بأمامة في قطعة يرثي بها قومه (المرزوقي : شرح الحماسة . ج ١ ، ص ١٠٠٢) . وكذلك بدأ دريد بن الصمة قصيدته التي

يرثي فيها أخاه عبد الله ، والتي تحدثت عنها آنفاً (القرشي : الجمهرة ، ص ١٠٦) .

(٤٢) يحيى الجبوري : خصائص الشعر الجاهلي ، ص ١٤٨

(٤٣) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ٧٩ .

(٤٤) الأصمعي : الأصمعيات ، ص ٣٦ ، ٣٧ ، وابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ص ٦١٥ ، ٦١٦
أجنت : سترت . أضربه : دنا منه . الحسن : اسم جبل . الألاءة : شجرة من شجر الرحل .

(٤٥) ابن الأثير : الكامل . ج ١ ، ص ص ٥٢٩ ، ٥٣٠ .

(٤٦) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٦٧ . نائحة : حمامة . سبلل : موضع . الهجود : النيام . تجهنا : تواجهنا وتقابلنا . العمر الجديد : يقصد أن كل يوم جاء فهو جديد . وجدان بعيد : أي لا يجده مطلقاً.

(٤٧) زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير ، ص ١١٣ ، ١١٤ . الرزية : المصيبة . نخل : موضع . أحلت الشهور : جاءت الشهور التي يحل فيها الغزو . جلت : عظمت . نهلت : شربت أول مرة.. علق : الدم . علت : شربت الشرب الثاني .

(٤٨) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ص ٢٤ – ٢٨

الفصل الثاني

1. Lichtenstadter, Ilse : Introduction to classical Arabic literature, p. 20.
2. Gibb, H.A.R.: Arabic literature; an introduction, p. 10.

(٣) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص ٢٩

(٤) رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر ، ص ٤٨ .

(٥) النابغة : ديوان النابغة الذبياني .

(٦) محمد مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ، ص ٥١.

(٧) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(٨) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ١٥٥

(٩) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص ١١٠

(١٠) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ص ٢٤٠ ، ٢٤١

(١١ ، ١٢) من محاضرات أحمد كمال زكي في « فن الشعر » .

(١٣) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٦٠ وما بعدها .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٥٢

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٦٠. ولويس شيخو : شعراء النصرانية ، ص ص ١٧٤ – ١٨٥

(١٦) المرجع السابق ، ص ١٦٠. ولويس شيخو : شعراء النصرانية ، ص ٢٧٢

(١٧) المرجع السابق ، ص ص ١٥٦ – ١٥٨

(١٨) عفت الشرقاوي : قضايا الإنسان في أعمال المفسرين ، ص ٥٣ .

(١٩) الشريف المرتضى : الأمالي ، ص ٢٦

(٢٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٧٣ . ومحمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥٢ وما بعدها . ولويس شيخو : شعراء النصرانية ، ص ص ٢٧٢ - ٢٨٣ .

(٢١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٨٧

(٢٢) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٤ .

(٢٣) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٤٠ .

(٢٤) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٠

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(٢٦) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي

(٢٧) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ٢

(٢٨) أبو علي القالي : الأمالي . ج ٢ ، ص ١

(٢٩) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٦

(٣٠) محمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥١

(٣١) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٧٢

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٤١ .

(٣٣) محمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥١

(٣٤) أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٧٦

(٣٥) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٥٣ .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ١

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٠

(٣٨) محمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥١

(٣٩) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ١٠٥

(٤٠) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني . ج ١١ ، ص ٧٣ .

(٤١) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٦٦

(٤٢) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٥٩ .

(٤٣) زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير ، ص ٣٨٢ .

(٤٤) عنترة بن شداد : ديوان عنترة ، ص ٢٥

(٤٥) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ١٦

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢١

(٤٧) الأعشى : ديوان الأعشى ، ص ١١١

(٤٨) الأعلم الشنتمري : مختار الشعر الجاهلي ، ص ٣٨٩ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٦٤

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٤٢٢ .

(٥١) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٦٨ . ذهاب : جمع ذهبة وهي المطرة الغزيرة . المدجنات : الدجن تغطية السماء بالسحاب . أمرع : أخصب .

(٥٢) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٥ .

(٥٣) لويس شيخو : شعراء النصرانية . ج ١ ، ص ١٦٣

(٥٤) جواد علي : تاريخ العرب قبل الاسلام . ج ٥ ، ص ٢٨٥ .

(٥٥) النابغة الذبياني : ديوان النابغة ، ص ص ٥٦ - ٦٠ .

(٥٦) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ١٩٨

(٥٧) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ١٧١

(٥٨) أبو تمام : الوحشيات ، ص ١٣٠

(٥٩) محمد نعمان الجارم : أديان العرب في الجاهلية ، ص ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٦٠) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ١٨٣

(٦١) معجم الأدباء ، ص ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

(٦٢) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ١٧٦

(٦٣) عبد العزيز الميمني : الطرائف الأدبية ، ص ١٥

(٦٤) أحمد كمال زكي : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ، ص ٢٨٠

(٦٥) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ص ٢٣٨ ، ٢٣٩

(٦٦) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ص ١٦٨ ، ١٧٠ . المصانع : القصور أو مصانع المياه بناء لجمع الماء . أكتاف : جوانب . جار مضنة : يضن به ويحرص عليه . طريف : شيء استطرف واستحدث . التليد : ما ورث من آبائه . غدواً : غداً . الشهاب : النار . يحور : يصير . مضمرات : ما أضمرته . معمرات : هي لك ما عمرت فإذا مت فلا شيء لك منها ، أي وديعة عارية .

(٦٧) المصدر السابق ، ص ص ١٧٠ - ١٧١ . يتبر : يجعل أمره متتبراً أي خاسراً . تراخت : أبطأت وتباعدت . جفنه : غمده .

(٦٨) نوري القيسي : شعر أبي زيد ، ص ٤٢ .

(٦٩) أبو زيد الأنصاري : النوادر ، ص ١١١. والجاحظ : الحيوان . ج ٣ ، ص ٤٧٨ عن أبي زيد . وياقوت الحموي : معجم البلدان . ج ٤ ، ص ١٣٤ لحنظلة . وجاء في الحيوان قمر الليل المعذر ،

واخترت ما في الأصل وهو النوادر .

(٧٠) عدي بن زيد : ديوان عدي بن زيد ، ص ٦٤

(٧١) عبد العزيز الميمني : الطرائف الأدبية ، ص ١١

(٧٢) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٣٥

(٧٣) المصدر السابق ، ص ص ٥٥ - ٥٧ . بنات الدهر : الأيام والليالي . أرباب ناعط : من همدان ، وناعط قصر لهم . عصافير : صغار ضعاف . مسحر: معلل بالطعام والشراب . الفلاح: البقاء والعمل الصالح .

(٧٤) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٥٤ .

(٧٥) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٥٢٤ .

(٧٦) ابن رشيق : العمدة. ج ١ ، ص ١٣٠

(٧٧) محمد السعران : اللغة والمجتمع ؛ رأي ومنهج ، ص ٨٥ .

(٧٨) المرجع السابق ، الهامش ، ص ٨٥ .

(٧٩) أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٢٤

(٨٠) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٧١

(٨١) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٨٢) المصدر السابق ، ص ص ٨٠ ، ٨١ .

الفصل الثالث

1. Mullik: Literary criticism; its principles and history, p. 71.

2. Ibid., p.71.

3. Ibid., p.71.

4. Mullik: English critical essays: XIX century, p.30.

5. Mullik: English critical essays: XVI-XVIII century, p.240.

(٦) هاملتون ، روستريفور : الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مراجعة سهير القلماوي ، ص ٧٥ .

(٧) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٢٣٨

(٨) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٢٥ .

9. Mullik: English critical essays: XIX century, p.121.

10. Ibid., p.301.

(١١) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ، ص ١٩٣

(١٢) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ص ٢٤٠ -٢٤٣

(١٣) المصدر السابق . ج ٢ ، ص ص ٥٢-٥٤ .

(١٤) البحتري : حماسة البحتري ، ص ١٤٣

(١٥) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ص ١١٧ - ١٢١

(١٦) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٦

(١٧) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير ، ص ٢٢٥ - ٢٣٠ كخنساء : كبقرة . السعفاء: السوداء في حمرة . الملاط : الخدان . مزؤدة : مذعورة . الجأش : الصدر . سامعتين : أذنين . مدلوك : أملس . الكعوب : عقد العصا . تطحران : ترميان . الإثمد : كحل أسود . طباها : دعاها للرعي . أضاعت : تركت وليدها وغفلت عنه . الشلو : بقية الجسد . الإهاب : الجلد . والمقدد : المخرق المشقق ، الغوث : قبيلة من طيء وخصهم لأنهم أهل رماية وصيد . الرازقي: ثوب أبيض . المعضد : المخطط . يجشمنها : يكلفنها الجري . تبذ : تسبق . تصطد : تضرب بقرنيها .

(١٨) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٣١١ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ص ٦٧ - ٦٩

(٢٠) الجاحظ : الحيوان . ج ١ ، ص ٢٤٢

(٢١) نوري القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ص ١٤٢

(٢٢) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٣٩٥ وما بعدها .

(٢٣) ديوان الهذليين ، ص ص ١٠ ، ١١

(٢٤) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٧٧ . غرقد : نوع من الشجر ، وكذلك الضال .

(٢٥) النابغة الذبياني : ديوان النابغة ، ص ٢٥٢. شرى لله : باع نفسه لله .

(٢٦) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٤١٦ .

(٢٧) النابغة الذبياني : ديوان النابغة ، ص ٨ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٣٧

(٢٩) زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير ، ص ٦٦ . الصفصف : المستوي من الأرض . القرف : أملس . لثق: مبتل . اطّرق : ركب بعض شعره بعضاً .

(٣٠) عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد ، ص ٤٤ .

(٣١) ديوان الهذليين ، ص ص ١٤ ، ١٥

(٣٢) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، ص ٢١٩ وما بعدها .

(٣٣) عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٤٢٦ .

(٣٤) السابق ، ص ٤٣٦ .

(٣٥) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ص ١١٨ – ١٢١ . أبنّ عقاقا : أظهرن حملهن . صولة وزميل : سير لين مع سرعة . البرز : ما يبرز للشمس . اليفاع : ما ارتفع من الأرض. الوبيل : العصا الغليظة . الأوار: الوهج . ذكا النار : اشتعالها . البضيع : الجزيرة . خميل : قطيفة . انشام نقعا: دخل في النقع . السحيل : خيط لم يبرم . منيباً : راجعاً. الأقيدر : القصير العنق . نذيل: رث الهيئة . بنقب الحجاب: بطريق ليست بمنبسطة . وقعهن : سيرهن . رجيل : شديد. يفجين : يفتحن . العرمض : الطحلب. مستأسد : طويل . لصب : شق في الجبل ، قفيل : يابس . خل : ثقب . الغرار : النصل . بجيل : ضخم . النضي : السهم . الطميل : المطلي .

(٣٦) عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ص ١٨ ، ٢٠ . اللقوة : العقاب . عذوب : تأبى الأكل والشرب . الرقوب : التي لا يعيش لها ولد . قرة : برد . الضريب : الصقيع . من ساعة : منذ ساعة . السبب : القفر من الأرض . حملاق العين : جفن العين والمراد انقلب حملاق عينه من خوفها . فاشتال : رفع الثعلب بذنبه . حسيسها : صوتها . المذءوبُ : المقروع . حثيثة : سريعة . حردت : قصدت . تسيب : تنساب . فطرحته : ألقته أرضاً . كدحت : جرحت . الجبوب : الحجارة . يضغو : يصيح . الدف : الجنب أو لوح الكتف . الحيزوم : الصدر . منقوب : مثقوب .

(٣٧) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٥٥ .

(٣٨) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٥٤ ، ٢٧٣

(٣٩) المسعودي : مروج الذهب . ج ٢ ، ص ٩٢ .

(٤٠) الأعشى : ديوان الأعشى ، ص ٤٣ . وعدي بن زيد : ديوان عدي بن زيد ، ص ٤٦ .

(٤١) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢١٧ . والأعشى : ديوان الأعشى ، ص ٢١٩ . وعدي بن زيد : ديوان عدي بن زيد ، ص ٢١٩

(٤٢) عدي بن زيد : ديوان عدي ، ص ٨٩ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٨

(٤٤) المسعودي : مروج الذهب . ج ٢ ، ص ١٦

(٤٥) الأعشى : ديوان الأعشى ، ص ٢١٧

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢١٧

(٤٧) ديوان الهذليين . ج ١ ، ص ١٠

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٩٨ . وهناك قصيدة أخرى لساعدة بن جؤية تحكي نفس القصة ، انظر ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٢١٤

(٤٩) المفضل الضبي : المفضليات ، ص ٢٣٨

(٥٠) ديوان الهذليين . ج ٢ ، ص ٣٣

(٥١) تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة زكي نجيب محمود ، ص ٧٩ .

(٥٢) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٦٧

(٥٣) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ١٣٧

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٥٩

(٥٥) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٣٥ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

(٥٧) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٧٩

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢

(٥٩) أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم . مجلة فصول ، العدد الثالث ، ١٩٨١ ، ص ١١٥

(٦٠) مختارات الشعر الجاهلي . ج ١ ، ص ٧٣ . والقرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٣١٨ . وناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ، ص ص ٩٧ - ١٠٠ ، فقد حشد المؤلف فيه مادة شعرية وفيرة عن الأطلال والرسوم .

(٦١) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ١٦٩

(٦٢) عدي بن زيد : ديوان عدي بن زيد ، ص ١٣٢

(٦٣) عمرو بن قميئة : ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٦٢

(٦٤) الحماسة البصرية ، ص ٤١٣ .

(٦٥) عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥٧ .

(٦٦) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد، ص ٥٧ .

(٦٧) الأصفهاني : الأغاني . ج ١٥ ، ص ١٠٢

(٦٨) عدي بن زيد : ديوان عدي بن زيد ، ص ١٨٠

(٦٩) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ٢٦٦

(٧٠) أبو تمام : الوحشيات ، ص ١٦٢

(٧١) عمرو بن قميئة : ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٢٢

(٧٢) لبيد بن ربيعة : ديوان لبيد ، ص ١٧

(٧٣) المرزباني : معجم الشعراء ، ص ٤٩٤ .

(٧٤) الآمدي : المؤتلف والمختلف ، ص ١٤٣

(٧٥) الأصفهاني : الأغاني ، ج ١٠ ، ص ٢٥ .

(٧٦) كتاب المعمرين ، ص ٦٢ .

(٧٧) الأصفهاني : الأغاني ، ج ٢ ، ص ٣٥٢ . والإصابة ، ج ٢ ، ص ٦٦ .

(٧٨) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٧٩) محمد جاد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ص ١٥٢

(٨٠) الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، ص ٣٥ .

(٨١) السابق ، ص ٧٢ .

(٨٢) النابغة الذبياني : ديوان النابغة ، ص ٦٣ .

المصادر و المراجع

هناك كتب اعتمدت عليها في حدود ما تحتاج إليه الفكرة العابرة ، وكتب أخرى كان رجوعي إليها قليلا ، وهذه وتلك لم أشأ إثباتها هنا ، مكتفياً بالإشارة إليها في الهامش .

أ – المصادر

ابن الأثير ، مجد الدين أبو السعادات : الكامل في التاريخ . بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٥ .

ابن الأنباري ، أبو بكر : شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

ابن حزم ، أبو محمد : جمهرة أنساب العرب ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ .

ابن رشيق ، أبو الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ١٩٧٢ .

ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء . القاهرة ، طبعة المدني ، ١٩٧٤

ابن عبد ربه : العقد الفريد . القاهرة ، المطبعة الجمالية ، ١٩١٣ .

ابن قتيبة ، أبو محمدعبد الله بن مسلم الدينوري :

– الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

– كتاب الأشربة ، تحقيق محمد كرد علي . دمشق ، ١٩٤٧

– تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار التراث ، ١٩٧٣ .

ابن الكلبي ، هشام محمد بن السائب : الأصنام ، تحقيق أحمد زكي . القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٢٤ .

ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرون . القاهرة ، مطبعة الحلبي ، ١٩٥٥ .

أبو تمام ، حبيب بن أوس :

– الوحشيات ، تحقيق عبد العزيز الميمني . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

– ديوان الحماسة . القاهرة ، مطبعة محمد علي صبيح ، ١٩٥٥ .

أبو عبيدة ، معمر بن المثنى : النقائض ، تحقيق بيفان . ليدن ، ١٩٠٧ .

الأسود بن يعفر : شعره ، ملحق بديوان الأعشى ، جمع رودلف جاير ، ١٩٢٧ .

الأصفهاني ، أبو الفرج : الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦١ . وتحقيق إبراهيم الإبياري . القاهرة ، مطبعة دار الشعب .

الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب : الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٧ .

الأعشى ، ميمون بن قيس : ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق محمد محمد حسين . القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٥٠ .

الأعلم الشنتمري ، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى : مختار الشعر الجاهلي ، تحقيق مصطفى السقا . القاهرة ، البابي الحلبي ، ١٩٤٨ .

الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى : ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٩ .

الأنصاري ، أبو زيد سعيد بن أوس : النوادر في اللغة ، تصحيح سعيد الخوري . بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٦ .

أوس بن حجر : ديوانه ، تحقيق محمد يوسف نجم . بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٠ .

بشر بن أبي خازم : ديوانه ، تحقيق عزة حسن . دمشق ، دار الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٠ .

البغدادي ، عبد القادر بن عمر : خزانة الأدب . القاهرة ، مطبعة بولاق ، ١٢٩٩هـ .

التبريزي :

– شرح الحماسة . القاهرة ، مطبعة بولاق ، ١٢٩٦هـ .

– شرح القصائد العشر . القاهرة ، مطبعة صبيح .

الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر :

– البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٦٨ .

– الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، مطبعة الحلبي ، ١٩٦٥ .

جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام ، تحقيق حسين مؤنس . القاهرة ، دار الهلال .

الحارث بن حلزة : ديوانه ، نشر د. ف. كرنكو ، مجلة الشرق السنة والعشرون ، ١٩٢٢ .

حسان بن ثابت : شرح ديوان حسان بن ثابت ، وضعه وضبطه وصححه عبد الرحمن البرقوقي . القاهرة ،

مطبعة السعادة ، د. ت .

الخنساء : شرح ديوان الخنساء ، بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب . بيروت ، دار التراث .

ديوان الهذليين ، تحقيق القسم الأدبي بدار الكتب المصرية. القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤٥ – ١٩٥٠ .

الزجاجي ، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق : مجالس العلماء ، تحقيق عبد السلام هارون . الكويت ، ١٩٦٢ .

الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر : المستقصي من أمثال العرب . طبعة حيدر أباد .

زهير بن أبي سلمى : ديوانه . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٤ .

السجستاني ، أبو حاتم سهل بن محمد : كتاب المعمرين ، تحقيق جولدزهير . ليدن ، ١٨٩٩ .

السكري ، أبو سعيد الحسن بن الحسين : شرح أشعار الهذليين ، تحقيق عبد الستار فراج . القاهرة ، مطبعة المدني ، ١٩٦٥

سلامة بن جندل : ديوانه ، تحقيق فخر الدين قباوة . حلب ، ١٩٦٨ .

السموأل : ديوانه (مع ديوان عروة بن الورد) . بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٤ .

طرفة بن العبد : ديوانه ، تحقيق علي الجندي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٥٨ .

طفيل الغنوي : شعره ، رواية السجستاني عن الأصمعي ، تحقيق المستشرق كرنكو . لندن ، ١٩٦٧ .

عامر بن الطفيل : ديوانه ، تحقيق كرم البستاني . بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٩ .

عبد العزيز البكري : معجم ما استعجم ، تحقيق مصطفى السقا . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١ .

عبيد بن الأبرص : ديوانه ، تحقيق حسين نصار . القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٥٧ .

علقمة الفحل : ديوانه ، تحقيق لطفي الصقال . حلب ، مطبعة الأصيل ، ١٩٦٩ .

عنترة بن شداد : ديوانه ، تحقيق سعيد مولوي . بيروت ، المكتب الإسلامي ، ١٩٧٠

القالي ، أبو علي : الأمالي . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٤٨ .

القرشي ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب : جمهرة أشعار العرب . القاهرة ، المكتبة الرحمانية ، ١٣٤٥هـ.

قيس بن الخطيم : ديوانه ، تحقيق إبراهيم السامرائي . بغداد ، ١٩٦٢ .

لبيد بن ربيعة : ديوانه ، تحقيق إحسان عباس . الكويت ، ١٩٦٢ .

المتلمس الضبعي : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفي . القاهرة ، الشركة المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٠ .

المثقب العبدي : ديوانه ، تحقيق محمد حسن آل ياسين . بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٥٦ .

محمد بن حبيب : المحبر ، تحقيق ليختن .

المرزباني ، أبو عبيد الله محمد بن عمران : معجم الشعراء ، تحقيق عبد الستار فراج . القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٦٠ .

المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين : شرح ديوان الحماسة ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١–١٩٥٣ .

المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣

الميداني ، أبو الفضل محمد بن أحمد النيسابوري : مجمع الأمثال . بيروت ، دار مكتبة الحياة ، ١٩٦٢ .

النابغة الذبياني : ديوانه ، تحقيق شكري فيصل . بيروت ، دار الفكر ، ١٩٦٨ .

النمر بن تولب : ديوانه ، تحقيق نوري حمود القيسي . بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦٩

النويري ، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب : نهاية الأرب . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٢ .

ياقوت ، شهاب الدين أبو عبد الله الرومي الحموي : معجم البلدان . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٠٦ .

ب – المراجع

إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ؛ قضاياه الفنية والموضوعية . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٩ .

أحمد زكي صفوت : جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة . القاهرة ، مطبعة الحلبي ، ١٩٣٣ .

أحمد سوسة : العرب واليهود في التاريخ . دمشق ، دار العربي للإعلام والطباعة والنشر .

أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي . القاهرة ، مطبعة الاعتماد ، ١٩٤٦ .

أحمد صالح العلي : محاضرات في تاريخ العرب قبل الإسلام . بغداد ، مطبعة الإرشاد ، ١٩٥٤ .

أحمد كمال زكي :

– الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

– شعر الهذليين في العصر الجاهلي والإسلامي . القاهرة ، دار الكتاب للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ .

أحمد محمد الحوفي :

– الحياة العربية من الشعر الجاهلي . القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، ١٩٦٢ .

– المرأة في الشعر الجاهلي . القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، ١٩٥٤ .

الألوسي ، محمد شكري : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، شرح وضبط محمد بهجة الأثري . القاهرة ، المطبعة الرحمانية ، ١٩٢٤ .

باركر ، برتا موريس : ما وراء المجموعة الشمسية ، ترجمة إدوارد رياض . القاهرة ، دار المعارف .

بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٠ .

تشارلتن ، هـ . ب : فنون الأدب ، تعريب زكي نجيب محمود ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ .

جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام . بغداد ، مطبعة المجمع العلمي ، ١٩٥٥ .

حسن ظاظا : الساميون ولغاتهم . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

ديورانت ، ول : قصة الحضارة . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر .

رمزي عبده جرجس : الديانة اليونانية . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٥

ساندرز ، ن . ك : ملحمة جلجامش ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

سليم حسن : مصر القديمة . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٧٠ .

شوقي ضيف :

– العصر الجاهلي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ .

– الرثاء . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥ .

– فن النقد الأدبي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ .

طه باقر :

– عقائد سكان العراق القدماء في العالم الآخر . بغداد ، مطبعة بغداد ، ١٩٥٤ .

– مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة . الجزء الثاني . بغداد .

طه حسين : حديث الأربعاء . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .

عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي . بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ .

عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٥ .

عفت الشرقاوي : قضايا إنسانية في أعمال المفسرين . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٠ .

علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . بيروت ، ١٩٧٩ .

علي الجندي : شعر الحرب . القاهرة ، مطبعة الأنجلو .

فريزر ، جيمس : الغصن الذهبي ، ترجمة أحمد أبو زيد (وآخرون) . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

فيليب حتي : تاريخ العرب . ج ١ ، بيروت ، ١٩٥٨ .

كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي . القاهرة ، مطبعة الاعتماد ، ١٩٤٧ .

كريمر ، صمويل نوح (وآخرون) : أساطير العالم القديم .

لويس شيخو : شعراء النصرانية . بيروت ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، ١٩٢٠ .

محمد أحمد جاد المولى وآخرون : أيام العرب في الجاهلية. القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٤٢ .

محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر . الإسكندرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، ١٩٦٢ .

محمد مصطفى بدوي :

- كولردج . القاهرة ، دار المعارف (مجموعة نوابغ الفكر الغربي – ١٥) .
- دراسات في الشعر والمسرح . الإسكندرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

محمد نعمان الجارم : أديان العرب في الجاهلية . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٢٣ .

محمد النويهي الشعر الجاهلي ؛ منهج في دراسته وتقويمه . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د. ت .

مرجليوث : دراسات عن المؤرخين العرب ، ترجمة حسين نصار .

مصطفى ناصف :

- الصورة الأدبية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ .
- دراسة الأدب العربي . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر .

موسكاتي ، سبيتينو : الحضارات السامية القديمة ، ترجمة يعقوب بكر . القاهرة ، دار الكتاب العربي .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ .

ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦ .

نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم . القاهرة ، مؤسسة المطبوعات الحديثة ، ١٩٥٩ .

نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . عمان ، مكتبة الأقصى ، ١٩٧٦ .

نوري حمود القيسي :

– الطبيعة في الشعر الجاهلي . بيروت ، دار الإرشاد ، ١٩٧٠ .

– الفروسية في الشعر الجاهلي . بغداد ، مطابع التضامن ، ١٩٦٤ .

نيكلسن ، رينولد : تاريخ العرب الأدبي ، ترجمة صفاء خلوصي . بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٧٠ .

نيلسن ، ديتلف (وآخرون) : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسنين علي . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٨

وهب بن منبه : التيجان في ملوك حمير . حيدر أباد ، ١٣٤٧هـ .

يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي ؛ خصائصه وفنونه . بغداد ، دار التربية ، ١٩٧٢ .

ج – المعاجم والموسوعات

ابن منظور : لسان العرب . بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٦ .

دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) . القاهرة .

الفيروزآبادي : القاموس المحيط. القاهرة ، البابي الحلبي ، ١٩٥٢ .

محمد فريد وجدي : دائرة معارف القرن الرابع عشر – العشرين . ط ٢ القاهرة ، مطبعة دائرة معارف القرن العشرين ، ١٩٢٣–١٩٢٥

د – الدوريات

مجلة فصول ، مقالة بعنوان : « التفسير الأسطوري للشعر القديم » ، أحمد كمال زكي – العدد الثالث لسنة ١٩٨١ .

مجلة كلية الآداب ، جامعة الرياض ، مقالة بعنوان : « التشكيل الخرافي في شعرنا القديم » ، أحمد كمال زكي ، المجلد الخامس ١٩٧٧ .

مجلة المجلة ، مقالة بعنوان « صور أخرى من المقدمات الجاهلية » يوسف خليف ، السنة التاسعة ، العدد ١٠٤ لسنة ١٩٦٥ .

مجلة المعرفة السورية ، مقالة بعنوان : « الوجودية في الجاهلية » للمستشرق الألماني فالتر براونه ، العدد الرابع للسنة الثانية لسنة ١٩٦٣ .

هـ - المراجع الأجنبية

- **Brandon, S.G.F.**: *Religion in ancient history.*

- **Eliot, T.S.** : *What is classic? an address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944.* London, Faber and Faber .

- **Encyclopaedia Britannica**, Vol. II. 1950.

- **Encyclopoedia of Islam**. Leiden, 1913.

- **Gibb, H. A. R.** : *Arabic literature; an introduction.* London, Oxford University Press.

- **Lichtenstadter, Ilse**: *Intruduction to classical Arabic literature, with selections from representative works in translations* . New York.

- **Mullik, B. R.**: *Literary criticism; its priciples and history.* Delhi, 1969.